UNIVERSIDAD DE MURCIA

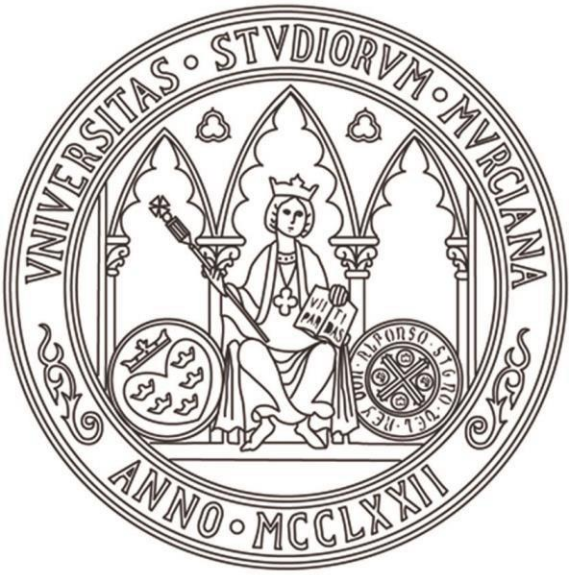
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

La apreciación estética de los entornos naturales y los entornos mixtos.

D.ª María del Mar Rosa Martínez

2024



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

La apreciación estética de los entornos naturales y los entornos mixtos

Autor: D.ª María del Mar Rosa Martínez

Director/es: D.ª Francisca Pérez Carreño

UNIVERSIDAD DE
MURCIA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. María del Mar Rosa Martínez

doctorando del Programa de Doctorado en

Filosofía

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

La apreciación estética de los entornos naturales y los entornos mixtos

y dirigida por,

D./Dña. Francisca Pérez Carreño

D./Dña.

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 9 de septiembre de 2024

Fdo.: María del Mar Rosa Martínez

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

LA APRECIACIÓN ESTÉTICA DE LOS ENTORNOS NATURALES Y LOS ENTORNOS MIXTOS

MARÍA DEL MAR ROSA MARTÍNEZ

Tesis doctoral dirigida por

FRANCISCA PÉREZ CARREÑO

MURCIA

2024

AGRADECIMIENTOS

Mi primer agradecimiento va dirigido al Ministerio de Educación y Ciencia bajo cuyo programa de becas FPU trabajé los primeros años de mi investigación. A continuación, quiero expresar mi profunda gratitud a la Facultad de Filosofía de la Universidad de Murcia. Más allá de ser la institución académica en la que me he formado, ha sido un espacio social e intelectual de encuentro y realización personal. Todo mi afecto y mi reconocimiento a los profesores que han formado parte de mi desarrollo como estudiante y como persona, a su dedicación e implicación con la docencia y los alumnos. Por cuestiones de amistad y afinidad personal tienen un lugar especial en mi corazón José Lorite, Francisco Jarauta y mi supervisora, Francisca Pérez Carreño. Asimismo, quiero darle unas sentidas gracias a Ángel Prior quien, como encargado de las pruebas de acceso de mayores de 25 años, y tras la pertinente entrevista, dio el visto bueno a mi solicitud de entrada. La alegría que sentí aquel día culmina de algún modo con la defensa de mi tesis doctoral. Le estoy muy agradecida también por la confianza que depositó en mí cuando me propuso dar clase en el Aula de Mayores, experiencia que atesoro como muy querida. Como estupendos fueron los seminarios de investigación para licenciados en filosofía antigua dirigidos por Alfonso García Marqués, que tanto disfruté. Como última mención a mis profesores, quiero dar las gracias a Antonio Campillo. Merodeando por una librería, me crucé un día con su libro *Adiós al Progreso*. Después de leerlo y sin realmente poder entenderlo, supe que era filosofía lo que quería estudiar. Una mención especial a mis compañeras, Mariajo Alcaraz y Alicia Bermejo, en quienes tengo un ejemplo de dedicación y corrección difícil de superar, que ha sido mi mejor acicate en los momentos de duda y estancamiento. Gracias por vuestro apoyo y por vuestro ejemplo. A Mariajo, gracias por la determinación de contar conmigo siempre y facilitar en la medida de sus posibilidades mi participación en actividades y grupos. Cerrando los agradecimientos que tienen que ver con la facultad, voy a mencionar a bulto -y que me disculpen- a todos los compañeros que en estos años he ganado como colegas y amigos, a todo el personal administrativo y de servicios (conserjería, secretaría, biblioteca, fotocopiadora, limpieza, cantina…) por lo agradable y fácil que hacen nuestras vidas y, por último, a Vicente Serrano, coordinador del programa de doctorado, por su ayuda y por su amabilidad. A todos, gracias.

Quiero dar las gracias también a mis compañeros y compañeras de PECCEM, del Área de Digitalización y Contaminación electromagnética de *Ecologistas en Acción*, de *Electroquímico Sensibles por el Derecho a la Salud* (EQSDS) y de AMUCCEM, que no han dejado de alentarme durante este periodo. A Minerva Palomar, Eugenia Parrado, Julio Carmona, José Caselles,

Asunción Laso, Blanca Salinas, Lepoldo, Ángel Bayón, Rubén García, Dori Martínez, José, José Antonio Cano y Antonia Carrasco. A María José Moya. Un muy especial recuerdo, *in memoriam*, para Carlos Álvarez Berlana, que tanto apoyo me brindó en momentos difíciles. En estos años, todos ellos me han dado aliento y apoyo para culminar la tarea.

A mis amigos de toda la vida: Aline Vincent, Maria José Solano, Helena García, Geli Moñino, Rosa Estades, Rosario Serrano, María Inés Fregeiro, Marta Duque, Maria José (madre de Pablo), Blas Cánovas, Juan Malois, Josías Sánchez Pravia, Pedro Gómez, José Antonio Oliva, Manuela Borba a Maria José y Luís Miguel, Pedro Antonio Esparza, a Rosa Nortes y a Fran Vernia. Un recuerdo muy especial para Ana y Eduardo Cortils por esta vuelta de tuerca vital que nos ha reunido de nuevo como compañeros de viaje. Por último, mi agradecimiento a Alejandro López por su asesoramiento legal y su amabilidad.

A los ausentes -siempre presentes: María Alonso, Cuco Martínez de Salas, Conchita Vernia y Paquita Espejo -con mucha diferencia, la mejor vecina del mundo y, sobre todo, la más guapa. A Esther de Oliveira.

Finalmente, a mi padre, por el amor por la cultura y el arte que heredé de él.

A mi madre, por su sentido del sacrificio y de la permanencia.

A mi hermana, Eva, por sus invencibles ganas de ver mundo y disfrutar la vida.

A mis hijas, Martina y Anisia. A mi nieta, Martina, y a mi yerno, Andrés, por alegrar e iluminar mi vida.

Introducción 7

1. De la estética de la naturaleza a la estética del entorno 11

1.1. La apreciación estética de la naturaleza: Kant 11

1.2. La tradición del paisaje 18

1.2.1. La idea de paisaje 19

1.3. La reformulación contemporánea de la estética de la naturaleza 21

1.3.1. La importancia del preservacionismo /ambientalismo 21

1.3.2. La rehabilitación de la estética de la naturaleza 27

1.4. La estética del entorno 31

1.4.1. La idea de entorno 31

1.4.2. Los entornos mixtos 33

1.4.3. Los entornos cotidianos 37

2. La apreciación estética de los entornos naturales 39

2.1. La estética positiva 43

2.1.1. Formulaciones 43

2.1.2. Contraargumentos estéticos 46

2.1.3. Contraargumentos según la idea de naturaleza 116

2.1.4. Versión plausible 135

2.2. La estética crítica 139

2.2.1. Sostenibilidad ambiental y estética 140

2.2.2. Naturaleza y formalismo 149

2.2.3. Lo estéticamente negativo en la apreciación estética de la naturaleza 166

2.2.4. Tendencia a la unidad, variabilidad expresiva y "darse cuenta" 209

2.2.5. Naturaleza y emociones 214

2.2.6. Los buenos usos de la imaginación 230

2.2.7. La naturaleza a través de las artes 238

2.3. Resumen 249

3. La apreciación estética de los entornos mixtos 253

3.1. Los entornos mixtos 255

3.2. Apreciación estética y entornos mixtos 257
3.2.1. El funcionalismo ecológico de Allen Carlson 258
3.2.2. La estética de la implicación de Arnold Berleant 266
3.2.3. La apreciación estética de tipo mixto: lo natural y lo humano 269
3.3. Entornos mixtos y paisajes culturales 284
3.3.1. Jardines y parques 337
3.4. Propuesta para una clasificación de la apreciación estética de los entornos mixtos . 290
3.5. Propuesta para una concepción de la apreciación estética de los entornos mixtos... 305
3.6. La apreciación estética de los entornos cotidianos como entornos mixtos 312
3.6.1. Entornos cotidianos naturales 316
3.6.2. Entornos cotidianos mixtos 318
3.6.3. Entornos cotidianos artefactuales 327
3.6.4. Propuesta final: entornos digitales 330
3.7. Resumen 337
4. Conclusión 337
Resumen 349
Bibliografía 359

Introducción

En la segunda mitad del siglo XX, la estética académica regresa al estudio de la naturaleza. Se produce entonces lo que hoy conocemos como su *rehabilitación*. Muy pronto, la naturaleza pasa a ser abordada desde el punto de vista de ser un *entorno*. La noción de entorno incorpora una aproximación novedosa que va a transformar nuestra manera de concebirla y de comprender en qué consiste su apreciación estética: pasamos de representárnosla principalmente como objeto exterior a nosotros a considerarla como un alrededor al que pertenecemos y que nos incluye. Nos alejamos, así, de un modo contemplativo de apreciación, con el que solíamos tomarla como objeto panorámico o como paisaje, para adentrarnos en ella como objeto sin marco, inmersivo e interpelante en el que, a la vez, participamos como espectadores y actores. La perspectiva ambiental -del entorno- que gana la estética de la naturaleza pronto pasa a ser aplicada a los entornos humanos o mixtos, aquellos en los que la naturaleza convive con acciones y productos del ser humano, en cuya apreciación se produce un mismo tipo de transformación. El presente trabajo tiene como objetivo responder a la pregunta que se cuestiona en qué consiste la apreciación estética de los entornos naturales y los entornos mixtos, y qué modelos nos ofrecen buenas propuestas en cada caso.

El primer capítulo es de carácter introductorio. En él realizó un breve recorrido histórico con el que presento dos áreas de cuestiones principales. Por un lado, en qué tradiciones se levantan nuestra forma de apreciar estéticamente la naturaleza y los conceptos que manejamos en el área: naturaleza, paisaje y entorno, para más adelante valorar cuáles son su vigencia y su relevancia. Por otro lado, cómo fue la transición que nos llevó de la estética idealista a la recuperación de la naturaleza como objeto de estudio académico e interés estético colectivo: dónde sobrevivió la admiración estética por la naturaleza en ese periodo de tiempo, en qué consistió su rehabilitación y cómo se produjo la incorporación de la nueva perspectiva del entorno desde la que hoy trabajamos.

El segundo capítulo está dedicado al estudio de la apreciación estética de los entornos naturales. Dos han sido las formas generales en las que la estética ha pensado y articulado su

apreciación. La primera, sopesando cuál es el rol del conocimiento en el juicio estético. Este abordaje ofrece una descripción de la apreciación y una clasificación de sus concepciones divididas entre cognitivistas y no cognitivistas, esto es, entre aquellas que reclaman el conocimiento como elemento necesario para la corrección de los juicios estéticos de la naturaleza y las que no. La segunda, aborda la naturaleza desde el punto de vista de su valor estético. Este enfoque ha sido indirectamente facilitado por los defensores de la tesis de la *estética positiva,* que sostiene la idea de que la naturaleza es siempre bella o, cuando menos, positivamente bella. Sumándome a quienes cuestionan la validez de esta tesis, he escogido trabajar desde este segundo enfoque, por varias razones. La principal, porque el enfoque del valor estético es más amplio y más básico que el que presta problema de si el conocimiento es o no un rasgo necesario del juicio estético. Y porque, como quiero mostrar, su análisis, por un lado, incluye el debate con el primero y, por otro, nos conduce a una mejor caracterización de en qué consiste la apreciación estética del entorno natural de la que podemos alcanzar centrándonos en el asunto del cognitivismo.

Partiendo de ahí, he dividido el capítulo en dos grandes apartados. El primero, dedicado al estudio de la *estética positiva*. En contraposición a él, he titulado el segundo, *estética crítica,* y en él incluyo las concepciones que no se comprometen con la tesis de la belleza natural positiva. Por un lado, he intentado justificar cómo los argumentos que aducen los defensores de la estética positiva no soportan adecuadamente la conclusión que persiguen mientras que, por otro, defiendo que las concepciones de la apreciación que incluyo en la estética crítica nos ofrecen modelos de apreciación que exponen y se hacen cargo de aspectos necesarios de la apreciación no tenidos en cuenta por la estética positiva, al menos, no en la exposición que hacen de su defensa de la belleza natural, que son robustos y consistentes con los rasgos estéticos actuales de la naturaleza y con la riqueza de las experiencias estéticas que tenemos de ella. Asimismo, he querido llamar la atención sobre el rol constructivo que tienen los valores estéticos negativos de la naturaleza para nuestra apreciación de ella como objeto, y para nosotros como sujetos de experiencia.

El tercer capítulo está dedicado a la apreciación estética de los entornos mixtos o humanos. Dado que en ellos la naturaleza convive con el arte y la artefactualidad, los entornos mixtos nos sitúan ante casos de apreciación estética compleja. Comprender cómo los apreciamos estéticamente, nos obliga a cuestionarnos, en primer lugar, cómo combinamos objetos de ambos tipos en un mismo caso cuando, típicamente, apreciamos el arte y la naturaleza según dos tipos de apreciación estética diferentes. Y, en segundo lugar, a considerar cómo lo hacemos teniendo en cuenta, además, que lo que apreciamos son

entornos. La apreciación estética de los entornos mixtos no sólo comprende una estética de entornos naturales modificados por el ser humano, sino también una estética de esos entornos como entornos habitados. Por ello, he dividido el capítulo en dos apartados, uno dedicado a los entornos mixtos, abordados en general, y, otro, a los entornos cotidianos, considerados desde la perspectiva de los entornos mixtos. En relación a los primeros, siguiendo a Budd, responderé a la pregunta que Diffey plantea sobre la posibilidad de que bien el arte, bien la naturaleza, posean en cualquier caso prioridad estética en la apreciación. Es mi intención mostrar que en realidad en se trata de una responsabilidad compartida que, no obstante, sigue la ejemplaridad que la naturaleza presta a la apreciación como entorno de referencia. Lo hago valorando tres propuestas alternativas: la del funcionalismo ecológico que Allen Carlson presenta como modelo para la apreciación de los nuevos entornos agrícolas norteamericanos, y la prioridad que en él otorga a la naturaleza; el *Modelo de la implicación* de Arnold Berleant y la prioridad que atribuye a la cultura; y las concepciones de apreciación estética de lo mixto de Malcolm Budd y Emily Brady, en las que me apoyo para desarrollar mi comprensión de este tipo de apreciación. Desde ahí, elaboro una propuesta de clasificación de los elementos constitutivos de lo mixto, con la intención de que sirva para orientar un modelo de apreciación bien delimitado. En relación a los segundos, quiero mostrar cómo la apreciación estética de lo mixto en los entornos cotidianos está velada por la grisura que, utilizando el término de Haapala, ganan los objetos, las actividades y el propio entorno, dada la familiaridad que mantenemos con ellos como los entornos en los que desarrollamos nuestra vida cotidiana. Lo abordo visitando tres casos diferentes: en entornos cotidianos mayoritariamente naturales, en los que son de tipo mixto y en un tipo que he describo como artefactuales. Me detendré a explorar cómo es nuestra relación con ellos como entornos, atendiendo al distinto grado de alteración de la naturaleza que exhiben, así como a analizar como es la que mantenemos ellos con sus objetos que, a su vez, pueden ser naturales, mixtos, artefactuales y/o artísticos. Asimismo, reflexionaré sobre cómo la continuidad vital que mantenemos con los entornos que habitamos puede dificultar nuestra apreciación de los daños ambientales que padecen. Finalizo mi exposición reclamando la actualidad del concepto de lo pintoresco para la estética de los entornos mixtos.

1. DE LA ESTÉTICA DE LA NATURALEZA A LA ESTÉTICA DEL ENTORNO

> La belleza artística "es la belleza generada y regenerada por el Espíritu, y la superioridad de lo bello artístico sobre la belleza natural guarda proporción con la superioridad del espíritu y sus producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos."[1]

La estética de la naturaleza alcanza su cima en la *Crítica del Juicio* de Kant. Sin embargo, durante el siglo XIX, la influencia del pensamiento de Hegel dio lugar a un periodo en el que se abandona su estudio y en el que el arte pasa a ocupar el ámbito de lo estético por antonomasia. Transcurrido más de un siglo, T.W. Adorno y Ronald Hepburn alertan sobre la necesidad de recuperar la naturaleza como objeto de reflexión y de experiencia, reivindicando su importancia estética. Tiene lugar entonces lo que se ha denominado cómo la *rehabilitación de la estética de la naturaleza*[2]. En el intervalo de tiempo durante el que se prolongó ese olvido, la experiencia estética de la naturaleza sobrevivió principalmente en la tradición de "escritura de la naturaleza" (*nature writing*), en algunas artes, en la ecología y en la filosofía moral. El regreso de la estética al estudio de la naturaleza supuso, por un lado, una revisión de en qué consiste su apreciación, sometiéndola a un proceso de cuestionamiento y renovación de viejos criterios. Por otro lado, los nuevos textos incorporan reflexiones, concepciones y puntos de vista del naturalismo y del ambientalismo estéticos. De entre estas aportaciones destaca, por su enorme influencia, la idea de *entorno*. Ello dará lugar al nacimiento de un campo completo de estudio dentro de la disciplina e incluso a concepciones que reivindican la idea de entorno como gran organizadora de la estética. Veamos, brevemente, el desarrollo y los cambios principales que tuvieran lugar en este periodo. Empezando por Kant.

1.1. La apreciación estética de la naturaleza: Kant

La naturaleza es para Kant el marco general de toda su reflexión trascendental. En su sentido físico y lógico más abarcante, la naturaleza es un todo que contiene al sujeto y que

1 G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre estética*, Madrid, Akal, 1989, p.8.
2 M. Tafalla, "Rehabilitating the aesthetics of nature: Hepburn and Adorno", *Environmental Ethics*, *33* (1), 2011, p.

regula sus tipos de experiencia. En un segundo sentido, como objeto, la naturaleza es también sujeto de sus propias reglas. Kant se representa como congruentes las reglas que definen el funcionamiento de la experiencia del sujeto y las propias reglas de la naturaleza ya que ambas, postula, se adecuan a una finalidad general común.[3] Kant piensa que, si el hombre es capaz de deducir y conocer las leyes naturales que ordenan el mundo, nuestro modo de conocerlas, necesariamente, ha de ser adecuado a ellas.

> El principio peculiar del Juicio es, por tanto, que la naturaleza especifica sus leyes generales en leyes empíricas, de acuerdo con la forma de un sistema lógico, para el fin del Juicio.
>
> Aquí surge el concepto de una finalidad de la naturaleza como concepto característico del Juicio reflexionante, no de la razón, al ponerse el fin no en el Objeto, sino exclusivamente en el sujeto y su mera facultad de reflexionar. Porque llamamos "conforme a fines" a aquello cuya existencia parece presuponer una representación de esta misma cosa, pero las leyes de la naturaleza, que están constituidas y relacionadas unas con otras como si el Juicio las hubiera diseñado para sus propias necesidades, guardan similitud con la posibilidad de las cosas, que presupone una representación de estas cosas como fundamento de las mismas. Por tanto, el Juicio piensa, por medio de su principio, una finalidad de la naturaleza en la especificación de sus formas por medio de leyes empíricas.[4]

La estética del entorno contemporánea hunde sus raíces en la estética de la naturaleza de Inmanuel Kant. A pesar de que en la actualidad comprendemos que apreciar estéticamente la naturaleza es algo diferente a lo que él propuso, en el presente el debate todavía hace referencia a las ideas centrales en torno a las cuales Kant articuló su modelo. Principalmente, a si el juicio estético requiere o no de conocimiento, si el placer estético es o no desinteresado, si la experiencia estética exige al sujeto mantener una cierta distancia del objeto, si ciertos contenidos sensoriales son más o menos apropiados para el juicio o la experiencia y si el interés estético por la naturaleza contiene de suyo un vínculo con la moralidad, entre otros asuntos. Una adecuada comprensión del debate contemporáneo de la estética del entorno, por tanto, exige conocimiento de la estética de Kant. Veamos cuáles son sus nociones principales y por qué es necesario conocerlas.

El juicio

El juicio cumple para el conocimiento la función de subsumir lo particular en lo general, por medio de la reflexión, dándose en su aplicación dos casos típicos. El juicio será "determinante" cuando podemos asignar un concepto dado a una representación empírica. El juicio será "reflexionante", cuando carezcamos de concepto que asignar a la representación e intentemos alcanzarlo por medio de la reflexión: "…reflexionar es

3 Kant, I., *Crítica del Juicio*, Madrid, 2009, Austral, p. 311, § 61: "Según principios trascendentales, hay un buen fundamento que nos permite admitir una finalidad subjetiva de la naturaleza, en sus leyes particulares, para la comprensibilidad por el Juicio humano y para la posibilidad de enlazar las experiencias particulares en un sistema de las mismas, en donde luego, entre los muchos productos de la naturaleza, también pueden esperarse como posibles aquéllos que, como si estuvieran arreglados particularísimamente para nuestro Juicio, mediante su diversidad y unidad, sirven, por decirlo así, para fortificar las potencias del espíritu (que están en juego en el uso de esa facultad) y entretenerlas, y a las cuales por eso se da el nombre de formas *bellas*."
4 I. Kant, *Primera introducción a la "Crítica del Juicio"*, Madrid, 1987, La Balsa de la Medusa, Visor, p. 54-5.

comparar y combinar representaciones dadas, bien con otras, bien con su facultad de conocimiento, en relación con un concepto hecho posible por ellas. El juicio reflexionante es lo que llamamos también facultad de dictaminar *(facultas dijudicandi)."*[5]

Para su funcionamiento, la reflexión necesita de un principio a priori. Este postula que "se puedan encontrar conceptos determinados empíricamente para todas las cosas de la naturaleza."[6] Sin embargo, la totalidad de la naturaleza, en su enorme diversidad[7], no se deja fundamentar *a priori* para el Juicio, del modo en que lo permite, según las leyes del entendimiento, para la Razón. Por tanto resulta un presupuesto trascendental necesario para la fundamentación del Juicio, pensar que esa "preocupante diversidad"[8] ha de ser adecuada para su conocimiento, a un sistema empírico general de nuestra experiencia, siendo ello una mera suposición del Juicio[9] para su uso. Dado, pues, que resulta imposible ofrecer un sistema empírico de la experiencia, como conjunto de objetos de la naturaleza, según principios empíricos, y que, por tanto, admitimos desconocer gran parte de ella, los juicios determinantes serán juicios de conocimiento, es decir, juicios en los que, frente a una intuición, opera un concepto ya alcanzado, mientras que los reflexionantes buscan cómo producirlo.[10]

El juicio estético

Una vez analizado el funcionamiento trascendental del Juicio, Kant estudia los *dos* tipos de juicio estético: el juicio de lo bello y el juicio de lo sublime. Ambos son juicios reflexionantes de gusto. Dividido en cuatro momentos[11], el juicio de gusto es, según su cualidad, desinteresado; según su cantidad, reclamable universalmente; según la relación de sus fines, posee la forma de una finalidad sin representación de fin alguno; y, según su modo, ofrece satisfacción subjetiva necesaria. Existe una diferencia trascendental entre el juicio de lo bello y el juicio de lo sublime.

Lo bello

5 I. Kant, 1987, p. 49.
6 Ibid., p. 49
7 Ibid., p. 43: "Porque la variedad y diversidad de las leyes empíricas podría ser tan grande que, aunque nos fuera posible en parte conectar percepciones en una experiencia según leyes particulares descubiertas ocasionalmente, sin embargo, no podríamos reducir nunca estas leyes empíricas a unidad de parentesco bajo un principio común…"
8 Ibid., p. 44: "…esta preocupante diversidad ilimitada de las leyes empíricas y heterogeneidad de las formas de la naturaleza no corresponda a la naturaleza, sino que, más bien, ésta sea apta para una experiencia como sistema empírico, por medio de la afinidad de las leyes particulares bajo otras más generales."
9 Ibid., p. 52: "…considerando a la naturaleza apta para un sistema lógico de su diversidad bajo leyes empíricas."
10 Ibid., p. 53: "…el Juicio reflexionante, según su naturaleza, no puede emprender la tarea de clasificar toda la naturaleza según sus diferencias empíricas, si no presupone que la naturaleza se especifica a sí misma su ley trascendental según algún principio."
11 I. Kant, 2009, §1: Kant indica, a pie de página, que los cuatro momentos del Juicio atienden a las funciones lógicas del juzgar: "pues, en los juicios de gusto está encerrada siempre, a pesar de todo, una relación con el entendimiento."

Un juicio estético para Kant no es un juicio de conocimiento o determinante sino un juicio reflexionante. Cuando juzgamos si un objeto es bello, nos dice, referimos su representación por medio de la imaginación al sentimiento de placer o dolor; no referimos su representación, por medio del concepto de ese objeto, al entendimiento. La representación del objeto es referida siempre al sujeto, "al sentimiento de la vida del mismo"[12]. Cuando al expresar un juicio de gusto nos referimos al concepto de ese objeto como bello, no debemos dejarnos llevar por la apariencia de esa expresión, ya que el concepto menciona a la representación empírica del objeto, por medio de un uso lógico. De ese modo, si afirmamos que esta rosa es bella, habremos de entender que se trata de un juicio compuesto por un juicio lógico: esto es una rosa, y por un juicio estético: esto es bello, siendo el último al que llamamos estético y el que enlaza con el sentimiento de placer.

Una vez que referimos la representación de un objeto, por medio de la imaginación, al sentimiento de placer o dolor, belleza es la satisfacción desinteresada que sentimos ante esa representación. Al igual que la obra de arte y el objeto natural se vinculan a la forma de un fin, pero no a un fin determinado, la belleza exige que el sentimiento de placer o satisfacción sea sin fin, es decir, desinteresado. Pero ciertas representaciones se vinculan a satisfacción interesada y en ellas el sentimiento de placer va unido a la representación de la existencia del objeto. Como en lo agradable, que es aquello que place a los sentidos. De ello se infiere que, si un objeto nos resulta agradable, desearemos su existencia y buscaremos un modo de continuar experimentando ese placer. Por esa razón podemos decir que lo agradable place y también deleita. Del mismo modo, también lo bueno está unido a la representación de un fin, el más alto posible, el fin moral –por lo que su satisfacción resulta la más condicionada y la más interesada. Ya que, si lo bueno es bueno para algo, de ello se deduce su utilidad, mientras que, si es bueno en sí mismo, place como principio. En ambos sentidos hallamos en el juicio el concepto de un fin que, por un lado, muestra la relación de la razón con el querer y, por otro, la de la razón con una acción. Pero, para Kant, juzgar la belleza de un objeto excluye que mostremos preocupación o interés en su existencia y exige que lo valoremos como mera representación. Por eso, el único tipo de satisfacción libre es la complacencia o placer desinteresado, dado que cualquier interés, ya sea moral o de los sentidos, al mediar en el juicio, condiciona nuestra libertad. Solo un juicio en ausencia de cualquier concepto, también el de fin, es libre. [13]

Cuando nuestro juicio de gusto está libre de todo interés, decimos que se trata de un juicio de gusto puro. Sobre él no ejercen ningún tipo de influencia ni los encantos ni la emoción[14] y declara la belleza formal[15] de un objeto o de su modo de representación. La

12 Ibid., §1: "bajo el nombre de sentimiento de placer o dolor; lo cual funda una facultad totalmente particular de discernir y de juzgar que no añade nada al conocimiento."
13 Ibid., §1-§5.
14 Ibid., §13 - §14: "La emoción, sensación en donde el agrado se produce sólo mediante una momentánea suspensión y un desbordamiento de la fuerza vital, no pertenece en modo alguno a la belleza."
15 Ibid., §15: "Lo formal en la representación de una cosa, es decir, la concordancia de lo diverso con lo uno

belleza asociada a un juicio de gusto puro se la denomina belleza libre.[16] Un segundo tipo de belleza es el que Kant llama "adherente" y que se vincula al concepto del objeto. La belleza de un hombre, un caballo o un edificio juzgados, no según su forma, sino según la adecuación de la forma a su concepto, incluye un concepto de fin que determina lo que deba ser la cosa, según su perfección. Tanto los juicios de belleza adherente, como los juicios materiales, que declaran el agrado o desagrado material que sentimos ante un objeto,[17] son, para Kant, juicios de gusto impuros -y por ello, interesados.[18]

La belleza natural es para Kant superior a la belleza del arte y su admiración es un índice de nuestra buena disposición moral. La naturaleza, como todo inmenso del que formamos parte, nos desborda física e intelectualmente y la admiración que ella nos produce con su modo de proceder nos invita a reflexionar sobre el nuestro. Al no encontrar en ella un fin que la explique por completo, la contemplación de la naturaleza nos conduce a cuestionar la finalidad y el sentido de nuestra existencia, cultivando con ello nuestra determinación moral.[19] Del mismo modo, la incapacidad que tenemos para determinarla finalmente implica la imposibilidad de dar principio a la belleza como regla del gusto. Por tanto, sostiene Kant, de lo bello no hay ciencia sino sólo crítica.[20]

Aun así, nosotros postulamos que la naturaleza se rige al obrar, técnica y artísticamente, por ese fin que nos está vedado de forma absoluta, pero el cual determina la coherencia de su libre funcionamiento. De este modo entendemos que la naturaleza crea sus productos como si fueran obras de arte, esto es, según el concepto de un fin, aunque sin fin.[21] De manera similar, Kant describe que, a la hora de juzgar obras de arte, sabemos que son arte y que no son naturaleza, pero que sus obras parecen tan libres como las de la propia naturaleza, por lo que parecen naturaleza. [22] Esto es así porque la naturaleza otorga al artista el don del genio por el cual le capacita a crear del mismo modo que ella[23]. El genio no imita, sino que procede

(sin determinar qué deba ser éste), no da por sí a conocer absolutamente ninguna finalidad objetiva, porque como se ha hecho abstracción de ese uno como fin, (lo que deba ser la cosa) no queda en el espíritu del que tiene la intuición nada más que la finalidad subjetiva de las representaciones…"

16 Ibid., §16: "Las flores son bellezas naturales libres. Lo que una flor debe ser sábelo difícilmente alguien, aparte del botánico, y este mismo, que reconoce en ella el órgano de reproducción de la planta, no hace referencia alguna a ese fin natural cuando la juzga mediante el gusto. (…) Así, los dibujos a la grecque, la hojarasca para marcos o papeles pintados, etcétera, no significan nada por sí, no representan nada, ningún objeto, bajo un concepto determinado, y son bellezas libres."

17 Ibid., §14.

18 Ibid., §16: "Así como el enlace de lo agradable (de la sensación) con la belleza, que propiamente sólo concierne la forma, impide la pureza del juicio de gusto, así el enlace del bien (para el cual lo diverso en bueno a la cosa misma, según su fin) con la belleza daña la pureza de ésta."

19 Ibid., §42: "…afirmo que tomar un interés inmediato en la belleza de la naturaleza (no sólo tener gusto para juzgarla), es siempre un signo distintivo del alma buena."

20 Ibid., §44; §57

21 Ibid., §42: "…la admiración de la naturaleza, que se muestra en sus productos como arte, no de un modo meramente casual, por decirlo así, intencionadamente, según una ordenación conforme a ley y como finalidad sin fin, y este fin, como no lo encontramos en parte alguna, lo buscamos naturalmente dentro de nosotros…"

22 Ibid., § 45: "La naturaleza era bella cuando al mismo tiempo parecía ser arte, y el arte no puede llamarse bello más que cuando, teniendo nosotros conciencia de que es arte, sin embargo, parece naturaleza.

23 Ibid., § 46: "Genio es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da regla al arte.";

por naturaleza: sus obras son ejemplares, originales. Y la regla que la naturaleza da a la obra, por medio del genio, no es presentada como un saber, susceptible de ciencia, sino como un poder obrar. Así, para juzgar la belleza de un objeto natural, no necesitamos poseer el concepto del objeto y, si lo hacemos, no deducimos la belleza de la relación lógica de ese concepto con nuestro entendimiento. Pero para juzgar la belleza de una representación artística, al ser esta representación de una cosa, ponemos en su base el concepto de qué deba ser esa cosa, para decidir entonces si se trata de una bella representación. Ahora bien, no juzgamos la belleza del objeto representado, según su concepto, sino la belleza formal de la representación -la cuál, se desliga de la finalidad del objeto- la cual subyace a un concepto. Por tanto, si la belleza no admite ciencia, ni para los productos del arte, ni para los de la naturaleza, dado que ambos se vinculan al concepto de una finalidad, pero sin fin, un juicio estético consistirá en la experiencia de lo que en él place sin concepto.

Lo sublime

Al igual que sucede con el juicio de lo bello**,** Kant tipifica el juicio de lo sublime como reflexionante (no de conocimiento), particular y de validez universal. Ambos juicios comparten, por tanto, el mecanismo de la reflexión. Por medio de la reflexión, la satisfacción inmediata que encontramos en lo que denominamos sublime (un objeto de la naturaleza) es referida a conceptos, aunque "sin determinar a cuáles"[24]. Los juicios de lo bello y lo sublime poseen también algunas diferencias. En primer lugar, mientras que el juicio de bello tiene que ver con la forma de los objetos, el juicio de lo sublime tiene que ver con su falta de forma, con lo ilimitado. Así, el juicio de lo bello contiene la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, mientras que el juicio de lo sublime abraza la exposición de un concepto indeterminado de la razón. Los conceptos indeterminados (del entendimiento) que se sustancian en el juicio de lo bello son conceptos de objetos que se muestran como disponibles para ser aprehendidos formalmente y deleitarnos en ellos libremente, así cómo, llegada la ocasión, para ser conocidos por el entendimiento en juicios determinantes o de conocimiento. Los conceptos indeterminados (de la razón) que se sustancian en el juicio de lo sublime indican al sujeto que, en su falta de forma o ilimitación, la naturaleza se muestra inaccesible a la razón para ser conocida: "sublime es un objeto (de la naturaleza) cuya representación determina al espíritu a pensar en la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas."[25] En segundo lugar, ambos juicios difieren en el tipo de satisfacción que el placer estético les brinda. La belleza ofrece placer estético positivo, que tiene que ver con un "sentimiento de impulsión a la vida". Lo sublime produce un placer estético negativo, cuyo correlato es el "sentimiento de una suspensión momentánea de las

§ 48: "Una belleza de la naturaleza es una cosa bella; la belleza artística es una bella representación de una cosa."
24 Ibid., §23.
25 Ibid., "Nota general a la exposición de los juicios estéticos reflexionantes", p. 204.

facultades vitales", sobrecogimiento, atenazamiento. En tercer lugar, y como diferencia más importante, Kant señala cómo, mientras lo que caracteriza al juicio de lo bello es que en él la forma del objeto sugiere que éste está finalmente determinado para nuestro Juicio (es posible, por un lado, juzgar su belleza libre y, por otro, conocerlo), la falta de forma del objeto que experimentamos en los juicios de lo sublime se muestra contraria a fin para el mismo. Por esa razón, es incorrecto llamar sublimes a los objetos de la naturaleza. La sublimidad es sólo despertada o expuesta por la naturaleza en nuestro espíritu, dada la inadecuación sensible que entre ambas (naturaleza-razón) se pone de manifiesto.

Sublime: tipos

Kant divide el juicio de lo sublime en dos tipos: lo sublime matemático y lo sublime dinámico. La división proviene de la relación reflexionante que la imaginación establece entre el juicio, por un lado, con la facultad de conocer y, por otro, con la facultad de desear. En relación con la facultad de conocer, la finalidad de la representación (subjetiva) "es añadida al objeto como una disposición"; en relación a la facultad de desear "como una disposición dinámica[26]".

Sublime matemático es lo absolutamente grande "por encima de toda comparación."[27] Esta forma de expresarlo aclara al sujeto ante qué tipo de "objeto" es posible sentir la sublimidad de nuestro espíritu, aunque, a pesar de las advertencias de Kant, por otro lado, invita a depositar la cualidad de lo sublime en el objeto que entretiene el Juicio. Sin embargo, es posible definir lo sublime matemático como aquello que, "sólo porque se puede pensar, demuestra una facultad del espíritu que supera toda medida de los sentidos"[28]. La Imaginación y la Razón son capaces de generar un tipo de autoconciencia estética sobre aquello que no alcanzan a representarse como imagen, ni a concebir como idea. Kant denomina *sublime* al sentimiento de la conciencia de esa incapacidad de la razón unida a la conciencia de la razón (de su superioridad) como órgano de la moral.

La apreciación estética de la naturaleza para Kant

Apreciar estéticamente la naturaleza para Kant suponía juzgarla y disfrutarla desinteresadamente, esto es, formalmente y con desapego a la relación que pudiera establecer el sujeto con su existencia. Kant consideraba que la naturaleza era estéticamente superior al arte puesto que no podemos conocer ni presuponer finalidad alguna en sus objetos. Por ese motivo, la razón se ve impelida a presuponer un tipo de finalidad paradójica, calificada como sin fin, según la cual concebimos que, a pesar de ello, sí podemos conocerla (o más bien

26 Ibid., §24.
27 Ibid., §25.
28 Ibid., §25.

pensarla[29]) porque, como sistema, la naturaleza se adecúa a la finalidad del Juicio. De ese modo, los productos de la naturaleza se nos muestran como poseedores de una libertad estética, otra forma de caracterizar su finalidad sin fin, que es correlato de la libertad apreciativa del sujeto, no guiada por la finalidad característica, por ejemplo, que sí exhiben las obras de arte.

Los ejemplos de Kant dejan si cabe aún más claro el asunto. Por un lado, podemos apreciar sensualmente la naturaleza. En ese caso, nuestro juicio será empírico y nuestra experiencia tendrá que ver con lo agradable que nos resulta, presuponiéndose por ello en el sujeto un interés. Por otro lado, podemos apreciar formalmente la naturaleza. En este caso nuestro juicio será puro y nuestra experiencia tendrá que ver con la belleza y el deleite desinteresado, la complacencia, que ella nos reporta. Por tanto, la satisfacción propia de los juicios estéticos empíricos no forma parte para Kant de los juicios de belleza pura. El ideal de belleza pura para Kant es el dibujo:

> En la pintura, escultura, en todas las artes plásticas, en la arquitectura, en la traza de jardines, en cuanto son bellas artes, el dibujo es lo esencial, y en éste, la base de todas las disposiciones para el gusto la constituye no lo que recrea en la sensación, sino solamente lo que, por su forma, place. (...) Toda forma de los objetos de los sentidos (los externos, como también mediatamente el interno) es, o figura, o juego; en el último caso, o juego de figuras (en el espacio, mímica y danza), o mero juego de sensaciones (en el tiempo). El encanto de los colores o de los sonidos agradables del instrumento, puede añadirse[30]; pero el dibujo, en el primero, y la composición, en el segundo, constituyen el objeto propio del puro juicio de gusto[31].

Por ello, cuanto más puro y desinteresado es el juicio, más formalista es su belleza y más vacío de otros contenidos son las representaciones que forman parte de él. Al mismo tiempo, cuanto más interés mostramos por aspectos no formales del objeto (sensuales, cognitivos etc.), cuanto más vinculamos la representación de algo con los rasgos de su existencia, más cargado de contenido, menos puro y menos libre será el juicio.[32]

1.2. La tradición del paisaje

La tradición del paisaje forma parte de los antecedentes históricos de la estética de la naturaleza y del entorno. Son muchas las especialidades o profesiones que tienen al paisaje como objeto de estudio. Geógrafos, arquitectos, topógrafos, artistas, ecólogos, paisajistas, jardineros o antropólogos lo hacen, por mencionar los más relevantes. Jean-Marc Besse señala que en el pensamiento contemporáneo sobre paisaje coinciden cinco grandes tópicos

29 Ibid., § 29.
30 Ibid., § 14: la pureza de los colores o los sonidos contribuyen a la belleza no porque la hagan agradable, sino porque la hacen más exacta y definida.
31 Ibid., § 14.
32 Ibid., §2: "Se ve fácilmente que cuando digo que un objeto es *bello* y muestro tener gusto, me refiero a lo que de esa representación haga yo en mí mismo y no a aquello en que dependo de la existencia del objeto. Cada cual debe confesar que el juicio sobre belleza en el que se mezcla el menor interés es muy parcial y no es un juicio puro de gusto. No hay que estar preocupado en lo más mínimo de la existencia de la cosa, sino permanecer totalmente indiferente, tocante a ella, para hacer el papel de juez en las cosas del gusto."

o puntos de vista. El paisaje como: 1) representación cultural, 2) como territorio, 3) como complejo sistémico, 4) como espacio de experiencias sensibles, y 5) como sitio o contexto de proyectos.[33] El paisaje, sostiene Brinckerhoff Jackson, es un espacio sintético en el que naturaleza y cultura se superponen y operan conjuntamente sirviendo a una comunidad, una realidad tridimensional concreta compartida..[34] Sin embargo, podemos afirmar sin temor a excedernos que la experiencia estética de la naturaleza, o la de la naturaleza experimentada en el entorno cotidiano, es una premisa necesaria en el surgimiento de la conciencia del paisaje. Como señala Simón Marchán Fiz: "la experiencia estética de la naturaleza que subyace a la construcción del paisaje es, por tanto, un modo peculiar de apropiarse sensiblemente de la segunda, de percibirla."[35]

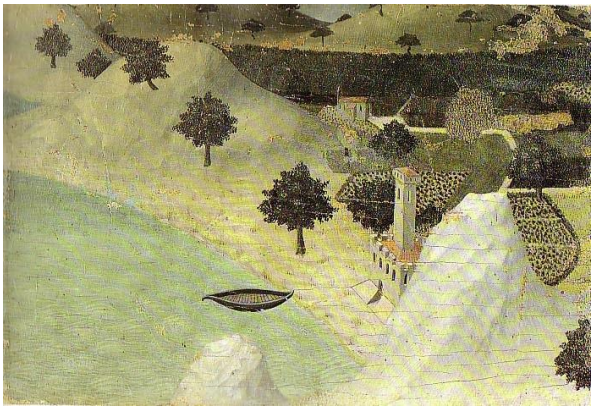
1.2.1. La idea de paisaje

Como es sabido, el término paisaje -*landscape*[36]- hace referencia a la extensión de territorio que queda al alcance de la mirada de un espectador. Históricamente, la noción de paisaje y el paisaje apreciado son adquisiciones culturales que incluyen la naturaleza habitada, percibida, sentida, imaginada, interpretada por el ser humano, individual y colectivamente.

Para Alain Roger, la antigua China fue la primera *sociedad paisajera*[37]: "como mínimo desde la disnastía Song (960-1279) y, sin duda, mucho antes a la Europa occidental, posterior al siglo XV."[38] La palabra paisaje, cuenta Roger, no existe en lengua francesa hasta finales del siglo XVI. El término se importó al inglés del holandés -landschap- en esa misma época.[39] La primera referencia de la idea de paisaje en Europa la encontramos en pintura. Para Kenneth Clark, los primeros paisajes en el sentido moderno, son los frescos de Ambrosio Lorenzetti, de El buen y el mal gobierno (1338-1340) únicos en su género durante un siglo.[40] Sin embargo, se atribuye a Petrarca el hecho de ser el primero en expresar la emoción de apreciar el paisaje, señala Clark, de la que depende la existencia de la pintura de paisaje.[41] Otra

33 J. M. Besse, "Las cinco puertas del paisaje. Ensayo de una cartografía de las problemáticas paisajeras contemporáneas**",** *Paisaje y pensamiento,* CDAN, 2006, Huesca, Ádaba, p. 146.
34 J.B. Jackson, *Discovering the Vernacular Landscape*, 1984, Yale University Press, pp. 5, 8.
35 S. Marchán Fiz, "La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje", *Paisaje y pensamiento,* CDAN, 2006, Huesca, Ádaba, p. 22.
36 S. Shama, *Landscape and Memory*, 1995, Random House, p. 10: "*Landschap*, como su raíz germánica, *Landschaft*, significaba una unidad de ocupación humana, una jurisdicción, tanto como cualquier cosa que pudiera ser en un objeto placentero de representación."
37 A. Roger, *Breve tratado del paisaje,* Madrid, 2007, Editorial Biblioteca Nueva, p. 55. China cumplía los cuatro criterios que Austin Berque (1995) identifica para afirmar que existe paisaje en una sociedad: Representaciones lingüísticas, es decir, una o varias palabras para decir "paisaje"; representaciones literarias, orales o escritas, que canten o describan las bellezas del paisaje; representaciones pictóricas cuyo tema sea el paisaje; representaciones jardineras que traduzcan una apreciación estética de la naturaleza (no se trata, pues, de jardines de subsistencia).
38 A. Roger, 2007, p. 56.
39 S. Shama, 1995, p. 10.
40 K. Clark, *El arte del paisaje,* Barcelona, 1971, Seix Barrall, p. 20.
41 Ibid., p.21: "Petrarca era un jardinero en el sentido moderno; no sólo se deleitaba con la profusión decorativa de flores, sino que estudiaba sus costumbres y tenía un libro de apuntes donde anotaba su éxito o su fracaso con ciertas plantas. Finalmente, fue, como es sabido, el primer hombre que escaló una montaña por el mero

pequeña imagen de Ambrogio Lorenzetti: *Castillo al borde del lago* ilustra el proceso de gestación de la noción de paisaje en el imaginario pictórico del trecento y del quattrocento. El naturalismo revolucionario de la imagen no surge de un propósito artístico asociado a la intención de representar el paisaje simbólicamente desnudo, sino que la imagen cumplía una doble función topográfica y notarial para dar testimonio de la propiedad del terreno allí retratado: era una escritura visual. El *paisaje* surgido de aquel *retrato* fue un efecto posterior y secundario a la lectura inicial de la imagen como documento legal.



Otro elemento al que a menudo se alude a la hora de hablar del nacimiento del paisaje en Europa tiene que ver con la aparición de las ventanas en la historia de la pintura. El paisaje (y, en él, la naturaleza) empieza a ser representado, a hacerse visible por las ventanas de las imágenes pictóricas, hasta que la pintura de paisaje se convierte en un arte independiente que, para Clark, será la principal creación artística del siglo XIX.[42] Además, afirma Clark: "la pintura de paisaje marca las etapas por las que ha pasado nuestro concepto de naturaleza"[43]. El paisaje pictórico nos da acceso a la naturaleza como trasfondo del mismo, como su escenario, espacio en el que necesariamente todo tiene lugar. Por ello, la naturaleza va a aparecer de algún modo codificada en el paisaje representado, asumiendo su misma evolución. Durante el periodo de tiempo en el que el paisaje pictórico transita de la ventana al lienzo completo, Clark identifica en la historia de la pintura cuatro tipos sucesivos de paisaje: los paisajes de símbolos, de hechos, de fantasía y el paisaje ideal. Tras ellos el paisaje pictórico alcanzará con Constable la visión natural. Hasta su emancipación como concepto, naturaleza y paisaje experimentaron como representaciones pictóricas una suerte de simbiosis semiótica

placer de hacerlo y para disfrutar del panorama. Pero después de haberse regalado unos minutos la vista con el lejano panorama de los Alpes, del Mediterráneo y del Ródano que fluía a sus pies, se le ocurrió abrir al azar su ejemplas de las Confesiones de San Agustín y tropezó con el pasaje siguiente: 'Y los hombres se asombran ante las cimas de las montañas, y las poderosas olas del mar, y el ancho lecho de los ríos, y el circuito del océano, y la revolución de las estrellas, pero a sí mismo no prestan atención'. Quedé confundido, y pidiéndole a mi hermano (que quería oír más) que no me molestara, cerré el libro, furioso conmigo mismo de estar todavía admirando cosas terrestres, cuando hubiera podido aprender, desde hacía mucho tiempo, hasta de los filósofos paganos, que no hay nada admirable salvo el alma, que, cuando es grande, no encuentra nada grande fuera de sí misma."

42 Ibid., p. 9.

43 Ibid., p. 13.

en la que ambos se requerían.

1.3. La reformulación contemporánea de la estética de la naturaleza

Mientras la estética idealista de Hegel conserva su vigencia, la sensibilidad estética por la naturaleza va a permanecer activa, principalmente, en ciertas formas de escritura naturalista y literaria, que se verán ligadas al nacimiento del preservacionismo y el ambientalismo norteamericanos. Secundariamente, en algunas artes, como en poesía, en el trascendentalismo pictórico, la fotografía de paisajes o el land-art. Por último, la admiración por la belleza natural anida también en la filosofía moral y en los movimientos ecologistas del siglo XX.

1.3.1. La importancia del preservacionismo /ambientalismo

La admiración estética por la naturaleza va a renacer con nuevo entusiasmo en la tradición de escritura sobre naturaleza y en las ideas del movimiento preservacionista de Estados Unidos. A pesar de las actitudes, en general, negativas que los colonos muestran ante la naturaleza abierta, el nacimiento de una nueva conciencia social que comienza a poner en valor la preservación de la naturaleza salvaje se va a desarrollar poco a poco en el nuevo continente. El gusto y la admiración por la naturaleza abierta estuvieron inicialmente marcados por la influencia de la cultura europea del momento a la que más adelante se unirán elementos propios de la nueva cultura norteamericana. Una de las figuras europeas más influyentes en ese proceso fue Alexander von Humboldt, de quien heredamos el concepto contemporáneo de naturaleza y al que se considera uno de los padres fundadores de la ecología.[44] En él, la vocación científica y la admiración estética por la naturaleza caminaron de la mano. El enorme calado de su figura ha sido puesto de manifiesto en numerosas ocasiones.

> Humboldt influyó en muchos de los mayores pensadores, artistas y científicos de su tiempo. Thomas Jefferson le llamó "una de las mayores joyas de la época". Charles Darwin escribió que "nada estimuló jamás tanto mi entusiasmo como leer la *Personal Narrative* de Humboldt", y dijo que no se habría embarcado en el *Beagle*, ni concebido *El origen de las especies*, sin Humboldt. William Wordsworth y Samuel Taylor Coleridge incorporaron el concepto de naturaleza de Humboldt a sus poemas. Y el más venerado auto de Estados Unidos de textos sobre la naturaleza, Henri David Thoreau, halló en los libros de Humboldt una repuesta a su dilema de cómo ser poeta y naturalista; Walden habría sido un libro muy distinto sin él. Simón Bolívar, el revolucionario que liberó Sudamérica del poder colonial español, llamó a Humboldt "el descubridor del Nuevo Mundo", y Johann Wolfgang von Goethe, el poeta más grande de

44 A. Wulf, *La invención de la naturaleza. El nuevo mundo de Alexander von Humboldt*, Barcelona, 2020, Penguin Ramdom House, p. 31: "Los ecologistas y los escritores sobre temas de naturaleza se basan en la visión de Humboldt, aunque en su mayoría lo hacen sin saberlo. *Primavera Silenciosa*, de Rachel Carlson, parte del concepto de interconexión de Humboldt, y la famosa teoría de Gaia del científico James Lovelock, según la cual la Tierra es un organismo vivo, contiene similitudes extraordinarias. Cuando Humboldt describió el planeta como "un conjunto natural animado y movido por fuerzas internas", se adelantó más de ciento cincuenta años a las ideas de Lovelock. Humboldt llamó al libro en el que presentaba ese nuevo concepto *Cosmos*, pero antes había pensado (aunque luego lo descartó) llamarlo *Gaia*."

> Alemania, declaró que pasar unos días en compañía de Humboldt era como "haber vivido varios años".[45]

El paso de Humboldt por el llamado *Círculo de Jena* tuvo una influencia decisiva en el peso sentimental que para él ganó la naturaleza. Él mismo reconoció la notable influencia que Goethe tuvo en él. El joven científico apreciaba las descripciones de la naturaleza que Goethe incluía en sus novelas y poemas y a las que valoraba como tan verídicas como los descubrimientos de los mejores científicos.[46] Como investigador, Humboldt basaba y desarrollaba su trabajo en la observación rigurosa, la recogida de datos y mediciones específicas, en información objetiva, tasable y replicable de la realidad, en definitiva, en el método científico ilustrado. Sin embargo, a partir de un momento dado, sus cartas empiezan a recoger reflexiones acerca del valor que tienen la percepción subjetiva, la imaginación y el sentimiento en el ejercicio de la labor científica.

> Solo unos años antes había reconocido: "la intensa fantasía me confunde", pero ahora empezó a pensar que la imaginación era tan necesaria como el pensamiento racional para comprender el mundo natural. "La naturaleza debe experimentarse a través del sentimiento, escribió a Goethe, y subrayó que los que querían describir el mundo con la mera clasificación de plantas, animales y rocas "nunca lograrán acercarse".[47]

Las grandes voces norteamericanas del naturalismo y/o el trascendentalismo (Thoreau, Emerson, Muir…) se declararon lectores de Humboldt y manifestaron la importancia que este tuvo en su pensamiento. La admiración por la naturaleza salvaje que estos grandes nombres profesaron no fue una actitud inicialmente compartida con los primeros habitantes de los nuevos territorios. Entre unos y otros mediaba la distancia que existe entre la vida urbana y cultivada, frente a la de la cruda experiencia directa de vivir en la naturaleza abierta.

> Con el florecimiento del Romanticismo en el siglo XVIII y principio del XIX, los territorios salvajes perdieron mucha de su repulsión. No era que la naturaleza salvaje fuera menos solitaria, misteriosa y caótica, sino más bien que en el nuevo contexto intelectual estas cualidades fueron codiciadas. Los románticos europeos respondieron al Nuevo Mundo salvaje y gradualmente unos cuantos americanos, en situaciones urbanas y con intereses literarios, comenzaron a adoptar actitudes favorables. Para estar seguros, indiferencia y hostilidad hacia la naturaleza salvaje permanecieron como generalmente dominantes. Incluso a los entusiastas de lo salvaje les resulto difícil prescindir por completo del punto de vista pionero.[48]

Pero el punto de vista romántico no fue el único en el desarrollo de la apreciación autóctona por la naturaleza salvaje. Antes de finales del siglo XVIII, señala Nash, los norteamericanos habían descubierto el primitivismo[49] y su vínculo con experiencias animistas, espirituales y religiosas: "En 1800, Benjamin Rush, el médico de Filadelfia, conectó explícitamente primitivismo y naturaleza salvaje al observar que "el ser humano es naturalmente un animal salvaje y…, sacado de los bosques, nunca es feliz… hasta que de

45 Ibid., p. 28.
46 Ibid., p. 64. AH a Goethe, 3 de enero de 1810, Goethe, Cartas Humboldt 1909, p. 304.
47 Ibid., p. 62.
48 R.F. Nash, *Wilderness and the American Mind*, 2014, Yale University Press, p. 44.
49 El Primitivismo fue una de las ideas más importantes del Romanticismo. En él se idealizan las culturas cuyo modo de existencia está próximo a la de la vida salvaje, como forma de vida que brinda más felicidad al ser humano, simbolizado en la figura del buen salvaje.

nuevo regresa a ellos".[50] El vínculo con la tradición europea continúa ahí, pero a él se une un punto de vista religioso, que se suma tanto a la experiencia estética y a la experiencia vital-espiritual de habitar en ella: "en la profunda soledad, solo con la naturaleza, conversamos con Dios".[51] De la relación de todas estas influencias, del complejo de actitudes hacia el hombre, la naturaleza y Dios, nace el trascendentalismo.

> En la tradición de idealistas como Platón y Kant, el trascendentalismo norteamericano postuló la existencia de una realidad más alta que la física. Central al trascendentalismo era la creencia de que existía una correspondencia o paralelismo entre el más elevado reino de la verdad espiritual y el más bajo de los objetos materiales. Por esta razón los objetos naturales asumían importancia porque, cuando eran vistos correctamente, reflejaban verdades espirituales universales. Esta fue la creencia que condujo a Ralph Waldo Emerson a declarar en su manifiesto de 1836 que "la naturaleza es el símbolo del espíritu… el mundo es emblemático." (…) Su existencia física enraíza al ser humano a la porción material, como todos los objetos naturales, pero su alma le daba el potencial de trascender esta condición. Utilizando la intuición o la imaginación (como distinta del entendimiento racional), el ser humano podía penetrar verdades espirituales. [52]

El trascendentalismo supuso una suerte de inversión del presupuesto de partida de la estética idealista. Y también tuvo ramificaciones artísticas. Una de ellas la encontramos en el trascendentalismo pictórico. En él, el movimiento filosófico y literario se encuentra con la pintura de paisaje, en la que exploran la idea de que la naturaleza era una manifestación de la divinidad. Muchos de sus representantes se agruparon en la *Escuela del Río Hudson*. Se atribuye la fundación de la escuela a Thomas Cole. En la primera generación, Cole estuvo acompañado de otros grandes representantes del género como Asher Brown Durand, Albert Bierstadt o Frederic Edwin Church. Otros pioneros del paisajismo americano fueron George Catlin o Thomas Doughty.

Albert Bierstadt, *Looking down Yosemite Valley, 1868*.

A mediados del siglo XIX, la naturaleza salvaje fue reconocida en Estados Unidos como "recurso moral y cultural, base para la autoestima nacional".[53] Como resultado de todo ello, y dándose cuenta de que la naturaleza salvaje hacía que su país fuera incomparable con otros, poco a poco nació, fue instaurándose y generalizándose la conciencia acerca del valor

50 R.F. Nash, 2014, p. 56.
51 Ibid., p. 58.
52 Ibid., p. 85.
53 Ibid., p. 67.

de la naturaleza salvaje y la voluntad de protegerla. Resulta sencillo comprender, así, que europeos y americanos entendemos el paisaje de forma diferente. Para la mayoría de los americanos el paisaje es la naturaleza en estado puro, donde la evidencia de la presencia humana es mínima y preferiblemente inexistente. En Gran Bretaña (y en Europa), por el contrario, el paisaje está claramente humanizado, sus cualidades son similares a las de un jardín. Estas diferencias son el resultado de relaciones sociales muy diferentes con la tierra, relaciones que se expresan en la propiedad de la tierra, en la formación de clases y las historias de colonización y explotación de recursos. Sin embargo, los paisajes americanos y europeos comparten un estatus común, en cuanto a su condición de objetos percibidos y evaluados, en gran medida, por convenciones establecidas en relación a imágenes pictóricas.[54]

El nacimiento del movimiento preservacionista, describe Roderick Nash, pasó por dos fases. La primera estuvo caracterizada por la expresión de una suerte de arrepentimiento y por la manifestación de una tristeza que anticipaban las pérdidas que, intuían, se iban a producir por la falta de protección de los espacios naturales.[55] En un segundo momento, se pasó del sentimiento de pérdida al concepto de preservación.[56] Paulatinas reflexiones a favor de la idea, fueron gestando el movimiento y favoreciendo que, finalmente, se diera el paso a la protección activa. Entre otros, participaron en el desarrollo de esta segunda etapa Henri David Thoreau, George Perkins Marsh y Frederik Low Olmsted. Así, mientras Thoreau se debatía entre los intereses enfrentados que la naturaleza salvaje mantenía con el desarrollo y la civilización, Marsh expuso una influyente tesis[57] según la cual la preservación de la naturaleza se presentaba como compatible y beneficiosa para el progreso y el desarrollo económico: "Las cualidades de esponja del bosque primigenio hacen de él el mejor regulador posible de las corrientes. La preservación de la naturaleza salvaje, en consecuencia, tenía justificaciones "económicas", tanto como "poéticas"".[58] Finalmente, en un reportaje de asesoramiento que le fue encargado, Olmsted recomendaba la preservación del valle de Yosemite, aseverando que el estado de California tenía el deber de protegerlo.

A pesar del carácter político y ambiental positivo que, sin duda, tuvo el preservacionismo, el movimiento no está exento de ser criticado por el oscuro trasfondo del

54 D. Cosgrove, *Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista,* Boletín de la AG.E. nº34, 2002, pp. 68-9.

55 Entre quienes animaron la primera fase, Nash menciona a John James Audubon, Thomas Cole, William Cullen Bryant, Charles Lanman, Washington Irvin, Francis Parkman.

56 Esto es algo que, indica Nash, debemos a George Catlin, estudioso temprano y pintor de la América India: "¡Qué espécimen tan hermoso y emocionante para que Estados Unidos lo preserve y lo mantenga a la vista de sus refinados ciudadanos y del mundo en épocas futuras! El parque de una nación, que contiene al hombre y a la bestia, en toda la naturaleza salvaje y fresca de la belleza de su naturaleza. En: R.F., **Nash, 2020,** p. 101.

57 En: G.P. Marsh, *Man and Nature: or, Physical Geography as Modified by Human Action*, London, 1864, W. Clowes and sons.

58 R.F. Nash, 2020, p. 105.

genocidio y la expulsión de las tribus indias sobre el que se produjo. Este es el caso de lo acontecido en el valle de Yosemite[59], Sierra Nevada, California, zona originalmente habitada por las tribus Paiutes, Ahwahnechee y Miwok, quienes, con la llegada de los nuevos habitantes, pronto empezaron a ver sus tierras esquilmadas por buscadores de oro. En 1851, el Gobernador de California, creó el Batallón Mariposa, a cargo del mayor Savage y el doctor Lafayette, para acabar con los ataques de los indios que trataban de defenderse. El 27 de marzo de 1851, relata Jorge Riechmann, el batallón alcanza un punto de contemplación espectacular del valle. A partir de esta expedición, Bunnell, escribió "El descubrimiento del Yosemite". [60]

Al norte, en lo que hoy es el estado de Washington, moraban los Duwamish. Tras años de guerra, el gobierno pidió a la tribu que les vendiera sus tierras, ofreciéndoles ir a vivir a una reserva. De ellos conservamos la impresionante respuesta que el Gran Jefe Seattle mandó al Presidente del país en el año 1855 y en la que queda recogido el sentimiento de unión, devoción, respeto y pertenencia a la naturaleza que era y es signo de las culturas indígenas originarias de Norteamérica:

> ¿Quién puede comprar o vender
> el Cielo o el calor de la Tierra?
>
> No podemos imaginar esto
> si nosotros no somos dueños
> del frescor del aire,
> ni del brillo del agua.
> ¿Cómo podría comprárnosla?
> Trataremos de tomar
> una decisión. (…)
>
> Mis palabras son como las estrellas,
> nunca se extinguen.
> cada parte de esta tierra
> es sagrada para mi pueblo,
> cada brillante aguja de un abeto,
> cada playa de arena,
> cada niebla en el oscuro bosque,
> cada claro de bosque,
> cada insecto que zumba es sagrado,
> para el pensar y el sentir
> de mi pueblo.[61]

El contraste que observamos entre la conciencia de preservación de los nuevos habitantes del continente y la de sus moradores originarios pone de manifiesto cómo la conciencia de la belleza natural europea carga con el trasfondo histórico del proyecto

59 S. Shama, *Landscape and Memory*, 1995, Random House, p. 186. El historiador Simon Schama cuenta que la palabra Yosemite, no es el topónimo original del valle, sino que es el insulto que los Miwok usaban para referirse a los norteamericanos que les atacaban y que significa "algunos entre ellos son asesinos".
60 "Una ética de la tierra. Guía de lectura", La garbancita ecológica, p. 12, en: https://lagarbancitaecologica.org/wp-content/uploads/2018/10/Una-etica-de-la-Tierra-Guia-de-lectura.pdf
61 *Nosotros somos una parte de la Tierra, Mensaje del Gran Jefe Seattle al Presidente de los Estados Unidos de América en el año de 1855*. Barcelona, 1992, Hesperus, pp. 16-7.

ilustrado de conocimiento y dominio de la naturaleza, apuntado por Adorno. Frente a los verdaderos preservadores del entorno y su incapacidad para concebir que algún pueblo pueda ser dueño de las tierras que habita, tal y como apunta Riechmann, aristócratas y artistas defienden la necesidad de proteger la naturaleza salvaje, principalmente, para poder conservar lo espiritual y lo estético de estos parajes, junto con la idea práctica de conservarla adecuadamente con fines instrumentales, como productora de materiales y bienes, sin tener en consideración o haber mencionado la política de tierra quemada que sufrieron sus primeros pobladores.[62] De ese modo, el preservacionismo del nuevo continente no sólo incluye el gusto y el sentimiento europeos por la belleza natural, sino que reproduce y exporta el espíritu de dominio que subyace a él.[63]

Por lo tanto, y más allá de las circunstancias históricas que se dieron cita en el advenimiento del preservacionismo, vemos cómo la admiración por la belleza natural fue un elemento transversal a la escritura poética y de vocación científica de la naturaleza, al trascendentalismo y al preservacionismo. La belleza natural está presente como gran motivo en la consecución práctica de la protección efectiva de espacios naturales. Este es el terreno en el que nacerá la estética positiva y será la semilla futura para la concepción y la declaración de los derechos de la naturaleza inicialmente concebidos como una expansión de los derechos naturales.[64]

A finales del siglo XIX, George Santayana dedica parte de sus escritos a reflexionar sobre la naturaleza como objeto estético. Para ser visto, dirá, el paisaje natural necesita ser compuesto y, para ser amado, tiene que ser moralizado.[65] Y, de hecho, la filosofía moral va a ser el siguiente y último refugio de la admiración estética por la naturaleza. En el año 1948, en su libro *A County Sand Almanac,* Aldo Leopold escribe la *Ética de la Tierra.* Leopold, señala Nash, se da cuenta, de que: "la protección de la naturaleza salvaje era un asunto de necesidad científica tanto como de sentimiento. Esta síntesis de la lógica de un científico con la sensibilidad ética y estética de un romántico fue el armamento efectivo para la defensa de lo salvaje."[66] Su trabajo tuvo gran influencia en el desarrollo de la ética ambiental y en los movimientos ecologistas, de conservación de la naturaleza.

62 A. Leopold, (Ed: J. Riechmann), *Antología. Aldo Leopold, Una Etica de la tierra*, 2017, Los libros de la Catarata.
63 S. Shama, 1995, p. 13: "Para algunos historiadores el Renacimiento y las revoluciones científicas de los siglos dieciséis y diecisiete las que condenaron a la tierra a ser tratada por occidente como una máquina que nunca quebraba, sin importar lo duramente que fuera utilizada y abusada. Para Lynn White Jr., fue a invención del arado de arnés fijo en el siglo diecisiete lo que selló el destino de la tierra. El "cuchillo" del nuevo implemento "atacaba la tierra"; la agricultura se convirtió en una guerra ecológica. "Anteriormente, el hombre había sido parte de la naturaleza; ahora era el explotador de la naturaleza". Se dice, entonces, que la agricultura intensiva hizo posible todo tipo de males modernos."
64 R.F. Nash, *The Rights of Nature. A History of Environmental Ethics*, 1989, The University of Wisconsin Press, p. 7.
65 G. Santayana, *The Sense of Beauty, Being the Outlines of Aesthetic Theory (1896)*, The Project Gutemberg ebook, 2008, #26842, §33, p. 56. En: https://www.gutenberg.org/files/26842/26842-h/26842-h.htm
66 J. F. Nash, 2019, p. 182.

Durante este periodo, encontramos formas artísticas que exaltan el valor estético, ambiental y social de la naturaleza, que están en el trasfondo y acompañan al nacimiento de la ecología y el lento crecimiento de una conciencia ambiental ciudadana hasta llegar al momento de la rehabilitación de la estética de la naturaleza. El trabajo del fotógrafo de paisajes Ansel Adams constituye un hito en ese sentido, así como lo tuvo el surgimiento del Land-art.[67]

Ansel Adams, *The Grand Tetons and The Snake River*, 1942.

1.3.2. La rehabilitación de la estética de la naturaleza

En la segunda mitad del siglo XX tiene lugar la rehabilitación de la estética de la naturaleza[68], atribuida a la confluencia de reflexiones sobre el lugar de la naturaleza en la estética y en la historia que, a finales de los años 60, desarrollan T. W. Adorno y Ronald Hepburn. Adorno zanja y desarticula la posición de Hegel contra la naturaleza y a favor de la religión del arte. Arte y naturaleza, dirá, se invocan mutuamente y, así, la meditación sobre la belleza natural es imprescindible en teoría estética. Asimismo, Adorno atribuye a Kant parte de la responsabilidad que subyace al atrevimiento de Hegel, cuando le reclama que, la

67 Véase: T. Raquejo, *Land Art*, Madrid, *1998*, Nerea; y, M. Lailach, *Land Art*, 2007, Taschen.

68 M. Tafalla, 2011, p. 46: "Afortunadamente, tras ese largo olvido, la reivindicación de Hepburn y Adorno encontró eco y sus textos se convirtieron en los textos fundacionales de una nueva etapa para la estética de la naturaleza. La estética se amplió de nuevo para acoger la reflexión sobre la belleza natural, en un proceso de apertura por el que acogió también la reflexión sobre otros fenómenos como la moda, el diseño, la publicidad, los entornos urbanos, etc., poniendo fin así a la primacía del arte."

exaltación del arte como objeto estético paradigmático y la consiguiente desconsideración de la naturaleza, está basada en la idea de libertad extralimitada que el primero ha promovido:

> Pero la verdad de tal libertad para el sujeto es su falta de verdad: falta de libertad para lo distinto. (...) Si se hiciese un proceso de revisión de la belleza natural, una de las acusaciones caería sobre el concepto de dignidad que quiere elevar al animal humano sobre su animalidad[69]

Ronald Hepburn ha sido el gran impulsor de la renovación de la estética de la naturaleza contemporánea. Con su artículo *La estética contemporánea y el olvido de la belleza natural*[70], Hepburn lanza una llamada de atención sobre el abandono que esta área de la estética había sufrido durante largo tiempo en favor del estudio del arte. Las causas históricas de ese abandono entroncan para Hepburn con el desvanecimiento del Romanticismo:

> se desvaneció el sentido de la naturaleza como nuestra educadora, de que sus bellezas comunican mensajes más o menos específicos y moralmente ennoblecedores, lo cual es solo un aspecto de la desaparición general y más anatomizada de una fe racionalista en la inteligibilidad de la naturaleza y en su respaldo final a las visiones y aspiraciones humanas.[71]

Este abandono no sólo tuvo eco en la teoría, sino que también reflejó un cambio general en el gusto estético[72]. La apreciación estética de la naturaleza perdió público y culto. En su texto seminal, Hepburn se lamenta por cómo el abandono y la pérdida de nuestro gusto estético por la naturaleza resulta realmente pernicioso desde ambos puntos de vista. Se genera un círculo vicioso. Por un lado, la estética como dominio deja de examinar "un conjunto ricamente complejo e importante de datos"[73]. Por otro, el abandono de la teoría implica una merma de la experiencia, pues la falta de reflexión sobre ella condiciona la disponibilidad y la profundidad de las experiencias a la que tenemos acceso:

> Cuando un conjunto de experiencias humanas es ignorado por una teoría que es relevante para ellas, estas tienden a estar menos inmediatamente disponibles como experiencias. Si no podemos encontrar un lenguaje sensible seguro por medio del cual describirlas –lenguaje de una pieza con el resto de nuestro discurso estético- las experiencias son sentidas de forma vergonzosa, como fuera de mapa; y, como fuera de mapa, ocasionalmente visitadas.[74]

Hepburn propone una nueva aproximación a la naturaleza como objeto estético y una consideración abarcante del tipo de experiencias que nuestra relación estética con ella puede

69 T. W. Adorno, *Teoría Estética*, Madrid, 1986, Taurus, p. 88.
70 R. Hepburn, "Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty", *The Aesthetics of Natural Environments*, 2004, Canada, Broadview Press. (Hepburn tiene dos artículos publicados en este volumen. Este es el primero; el segundo es su *Landscape and the Metaphysical Imagination.* Para diferenciarlos, los referenciaré como 2004a y 2004b, respectivamente).
71 R. Hepburn, 2004a, p. 44.
72 Y es que, al final, quizá no sea justo echarle toda la culpa a Hegel. En su defensa de una idea de belleza sin gracia, como sugiere Asunto, podemos atribuirle al antisensualismo de Kant una buena parte de esa responsabilidad. Véase: R. Assunto, *Naturaleza y Razón en la estética del setecientos*, Madrid, 1989, La Balsa de la Medusa.
73 R. Hepburn, 2004a, p. 45.
74 Ibid., p. 45.

proveernos. Al menos cinco rasgos generales diferencian positivamente a la naturaleza de las obras de arte: 1) el espectador está envuelto por el objeto y por la situación estética; 2) el espectador forma parte de la situación estética y en ella tiene, además, experiencia de sí mismo; 3) la naturaleza carece de marco; 4) las cualidades estéticas de la naturaleza poseen carácter elusivo y provisional; y, 5) el alcance de la naturaleza como objeto invita a un particular ejercicio de la imaginación.

Históricamente, ha habido diversas formas de atender a la belleza natural, formas que para Hepburn pueden resumirse en dos: con la primera, atendemos a objetos naturales individuales, en su unicidad, modelo con fuerte arraigo en la filosofía británica contemporánea. La segunda, incluye un ideal de unión entre sujeto y naturaleza o de la unidad de la naturaleza enraizada en la tradición filosófica norteamericana. Hepburn identifica cuatro formas[75] en las que este sentido de unidad puede ser entendido y experimentado: 1) un sentido de ampliación que nos lleva de apreciar objetos aislados a incluirlos y apreciarlos en su contexto; 2) un sentido de humanización o espiritualización de la naturaleza; 3) un sentido de empatía emotiva con ella por el que le atribuimos emociones; y, 4) un sentido de reconciliación y unidad con la naturaleza. Hepburn estima que ambos tipos de apreciación necesitan ser tenidos en consideración en nuestros encuentros con la ella:

> La estructura de múltiples niveles de la experiencia estética de la naturaleza puede incluir una gran diversidad de constituyentes: desde el más particular –rocas, piedras, hojas, nubes, sombras- hasta las formas más abstractas y generales de captar el mundo, el mundo como un todo.[76]

Hepburn revisa ambos paradigmas: por un lado, los rasgos y características tradicionales de la experiencia estética de la naturaleza de tradición empirista, siendo su ánimo en ese sentido crítico y renovador; por otro, en una suerte de lectura europea de la tesis, se identifica con el espíritu unitario del holismo, si bien resitúa la idea de unidad fuera de un marco exclusiva o marcadamente objetivista y científico. "La naturaleza no es un todo dado, ni tampoco lo es el conocimiento sobre ella."[77] Esta segunda parte, le lleva a reivindicar ciertos aspectos de la experiencia estética de la naturaleza de corte tradicional y a una reconciliación, actualización o puesta en valor de usos y aspectos históricos denostados de la experiencia, que él considera vigentes y que, podemos decir, para simplificar, que son los que vinculan el romanticismo con el trascendentalismo:

> Hechos relevantes, entonces, son estos: que -por todo el culto del aire libre, las caravanas, campings y excursiones familiares en coche- la preocupación estética seria es hoy más bien un fenómeno raro. Si contemplamos la visión wordswothiana como el pico más alto en la historia reciente de la materia, entonces hemos de decir que el fundamento declinó de manera muy abrupta desde aquella extraordinaria cumbre y que hoy lo contemplamos desde lejos. En una dirección declinó rápidamente a las profundidades de las experiencias de decepción propia de los románticos y, en otra, a los éxtasis y las hipocresías forzados de un culto a la naturaleza

75 Ibid., pp. 48-53.
76 R. Hepburn, "Landscape and the Metaphysical Imagination", *The Aesthetics of Natural Environments*, Canada, 2004b, p. 127.
77 R. Hepburn, 2004a, p. 50.

> trivializado y de moda. En su sentido más hondo, la experiencia wordsworthina reavivó la imaginación religiosa que, desde hace tiempo, algunos no encontraban sostenida por los dogmas tradicionales. Pero una pérdida de confianza religiosa aún más radical vino a socavar la experiencia wordsworthiana no dogmática misma.[78]

Adorno relaciona directamente el surgimiento de la conciencia estética de la belleza natural con la capacidad de dominio de la naturaleza por parte del ser humano: "cuando la naturaleza se aparece a los hombres como todopoderosa no hay lugar para la belleza natural"[79]. Sólo cuando dejamos de temer a la naturaleza, pudimos empezar a apreciarla estéticamente, a disfrutarla y a extraer lecciones morales de ella. Con ello, la belleza natural adquiere un núcleo histórico que, para Adorno, la caracteriza. La conciencia colectiva moderna y contemporánea de la belleza natural se da como contrapartida a que vivimos en sociedades que han conseguido cierto grado de conocimiento y control técnico sobre ella y, por lo tanto, a que esta ha sido modificada, intervenida o sometida. La experiencia de la belleza natural es, por ello, como afirma Adorno, signo de su dominación.

Del mismo modo, Adorno reconoce que cuando tenemos experiencia de la belleza natural, esta se nos muestra como ajena y anterior a esa dominación (aunque cuestiona que haya existido alguna vez para el hombre una naturaleza exenta de dominación alguna). No obstante, a su juicio, esa operación no es gratuita, ya que, en alusión a Kant, es portadora de una carencia crítica sobre la idea de libertad. La belleza natural como ideal es compañera de la libertad del ser humano como ideal. Asumirlas sin mimbres críticos lleva al ser humano a concebirse como una criatura distinta y superior al resto de seres naturales.

> El hecho de que la experiencia de la belleza natural, al menos en su conciencia subjetiva, se sitúe más acá del dominio de la naturaleza como si estuviera tocando su origen mismo, nos está expresando su fuerza y su debilidad. Su fuerza, porque dirige a un estado anterior a cualquier dominación, estado que posiblemente nunca existió; debilidad, porque así se diluye en lo amorfo desde donde los genios se elevan y llegan a esa idea de libertad realizada en el estado anterior a cualquier dominio.[80]

Para Adorno, el hecho de que ese periodo de olvido de la belleza natural se haya producido, revela asimismo su vínculo histórico con la idea de su dominación: "el olvido es una estrategia del dominio. La forma más absoluta de dominio es aquella en que lo dominado es olvidado"[81]. Por lo tanto, si bien la conciencia y las experiencias de la belleza natural están íntimamente ligadas al corazón de la Ilustración como proyecto humanista, antropocéntrico, de conocimiento y dominación del mundo, por otro lado, para Adorno, que la belleza natural se revele como experiencia que nos brinda acceso subjetivo a la naturaleza no dominada caracteriza al proyecto Romántico y su concepción estética del mundo natural como genuino, aunque necesitado de conciencia crítica, de memoria histórica. Se produce entonces una situación dinámica entre la experiencia de ambas "realidades":

78 Ibid., p. 43.
79 T. W. Adorno, 1986, p. 91.
80 Ibid., p. 93.
81 M. Tafalla, 2011, p. 49.

> En la belleza natural juegan, turnándose como en una melodía o en un caleidoscopio, elementos naturales e históricos. Uno de ellos puede sustituir al otro y la belleza vive en su fluctuación, pero no en la univocidad de sus relaciones. (…) Belleza natural quiere decir historia detenida, devenir inmóvil.[82]

Finalmente, Adorno nos advierte contra la idealización de la belleza natural, a la que tacha de provinciana y moralista, y nos previene frente a la vulgar antítesis que habitualmente establecemos entre técnica y naturaleza. Para hacernos estéticamente conscientes de qué es la naturaleza, nos dice, necesitamos incluir sus heridas, abarcar lo que ya no es naturaleza. También aquí apreciamos una apertura, una evolución de la conciencia moderna de la naturaleza como entidad autónoma y originaria hacia la de *entorno,* capaz de incorporar en ella lo aportado, para bien y para mal, por los seres humanos.

1.4. La estética del entorno

La estética del entorno va a surgir de la evolución de la rehabilitación de la estética de la naturaleza, incluyendo los frutos del periodo de transformación y crecimiento sentimental que la tradición europea experimentó en territorio americano.

> El concepto de naturaleza mismo ha sufrido cambios significativos y la estética del entorno ha venido a emplear la idea de entorno más bien que la de naturaleza como concepto básico. A la luz de esto, es útil pensar en estas ideas como etapas de un proceso evolutivo influenciado por un número de factores. (…) En las últimas décadas del siglo XX, este incremento de conciencia del entorno se combinó con un elevado reconocimiento de nuestra interdependencia con la naturaleza para reforzar una reinterpretación de la naturaleza como entorno y así abrir la puerta a la apreciación de entornos humanos en continuidad con los entornos naturales.[83]

Los nuevos rasgos que Hepburn atribuye a la naturaleza como objeto de apreciación nos brindan una nueva perspectiva a la forma de aproximarnos estéticamente a la naturaleza. Hasta entonces, y a pesar de la estética kantiana, la manera que teníamos de apreciar estéticamente naturaleza, en general, era más bien apreciación estética del paisaje. Y es que, de hecho, el nacimiento de la idea de naturaleza está trenzado cultural y conceptualmente con el nacimiento de la idea de paisaje. Empezamos a ver y concebir qué es la naturaleza cuando empezamos a tener conciencia estética del paisaje. La idea de paisaje antecede a la de entorno.

1.4.1. La idea de entorno

Establecer diferencias claras entre las nociones de naturaleza, paisaje y entorno es una tarea compleja. Como señalan Berleant y Carlson, los tres términos son familiares y en sentido técnico son portadores de múltiples asociaciones, algunas compartidas y otras no. En castellano, la idea de entorno moviliza dos grandes conjuntos de significados. En primer

82 T. W. Adorno, 1986, p. 99

83 A. Berleant**,** A. Carlson, "Introduction: The Aesthetics of Human Environments", *The Aesthetics of Human Environments,* 2004, Broadview Press, p. 17.

lugar, el más sencillo y directo señala a todo aquello que está a nuestro alrededor, lo que nos circunda. Se trata de una dimensión espacial, que nos engloba y nos incluye. En segundo lugar, el entorno sustantiviza su referencia para hacer de esa dimensión espacial una "cosa", para darle cuerpo. Hablamos entonces de distintos tipos de entornos, haciendo referencia, por un lado, a diferentes tipos de hábitats o ecosistemas (ciudades, aldeas, montañas, praderas, desiertos, etc., o entorno laboral, vacacional, familiar, etc.) y, por otro, a distintos tipos de ambientes[84]. Los entornos constituyen o generan ambientes y podemos identificar cualidades estéticas de los mismos. Así, decimos que el ambiente está tenso o distendido del mismo modo en que decimos que la tarde se ha puesto triste o que el día es alegre y luminoso. Por lo tanto, un entorno puede ser eventualmente una ciudad o un valle, puede ser la habitación de tu casa, el estadio al que vas a ver jugar a tu equipo o la iglesia de tu barrio. De forma menos específica, tu entorno es siempre el espacio y los objetos que lo integran y te rodean. Además, los entornos en los que vivimos y que visitamos constituyen distintos y cambiantes ambientes.

Como ya he mencionado, el primero en señalar que para apreciar estéticamente la naturaleza teníamos que considerarla como objeto envolvente y que, de ese modo, constituye nuestro entorno, fue Ronald Hepburn:

> En ocasiones, (el espectador) puede confrontar objetos naturales como observador estático y no comprometido, pero mucho más típicamente los objetos lo envuelven por todas partes. En un bosque, los árboles lo rodean, está rodeado de colinas o se encuentra en medio de una llanura. (…) No solo tenemos implicación mutua de espectador y objeto, sino también un efecto reflexivo por el que el espectador tiene experiencia de sí mismo en una forma inusualmente vívida. (…), puesto que estamos en la naturaleza y somos parte de ella.[85]

Con ello, comenzábamos a superar los límites de la estética tradicional kantiana, (en la que nos formamos juicios sobre la forma o la falta de forma de objetos naturales), o los de la tradición del paisaje (en la que se nos invita a apreciar la naturaleza de forma panorámica y contemplativa) para entrar en la estética de la naturaleza entendida y experimentada como entorno del que formamos parte. Este nuevo enfoque nos lleva a concluir que también la naturaleza modificada puede ser apreciada del mismo modo, como entorno. Comenzaremos a hablar, así, de entornos naturales y entornos humanos o mixtos. La distinción entre entornos naturales y mixtos nos ayuda a conservar el espacio teórico que antaño le correspondía a la estética de la naturaleza. Sin embargo, pronto se empiezan a escuchar voces que cuestionan hasta qué punto podemos considerar hoy día que existe la naturaleza prístina o salvaje, si más bien no vivimos ya en un gran entorno híbrido. Las objeciones más fuertes se realizan desde posiciones científicas. Una de las más conocidas es la que encontramos, como veremos, en la idea del Antropoceno. La tesis del Antropoceno[86] sostiene que, al menos,

84 En otras lenguas, el significado de ambiente está incluido o pertenece al concepto de entorno.
85 R. Hepburn, 2004a, p. 45.
86 P. J. Crutzen, E.F. Stoermer, "The Anthropocene", *Global Change News Letter*, IGBP, nº 41, p. 17.

desde finales del siglo XVIII[87], la naturaleza en su conjunto habría sido influida por la acción del ser humano, motivo por el cual habríamos entrado en una nueva era geológica: la era del Antropoceno. Sus defensores sostienen que, en ella, la tarea no es tanto recuperar la naturaleza salvaje, sino gestionar la naturaleza intervenida adecuadamente. La estética analítica y la continental van a debatir de distinto modo la vigencia y la aplicabilidad de la tesis. Por un lado, como veremos, distintos autores defienden que es posible apreciar la naturaleza como naturaleza no intervenida y, también, que aún podemos hablar de manera relevante de espacios naturales suficientemente salvajes. Por otro lado, Adorno sostiene que la inmanencia de la belleza natural posee la capacidad de ponernos en contacto con la naturaleza como no habiendo sido dominada. ¿Vivimos ya en un gran entorno mixto o existe todavía, de alguna forma, la naturaleza salvaje?

1.4.2. Los entornos mixtos

Llamamos entornos mixtos o humanos son aquellos en los que el ser humano ha modificado o alterado la naturaleza. En ellos, la naturaleza convive e interactúa con artefactos y creaciones del ser humano, así como los productos y efectos de su actividad. Estrictamente hablando, la teoría estética no cuenta con una tradición específica en relación a la apreciación de este tipo de entornos como tales. Otras disciplinas sí disponen de un cuerpo teórico y práctico históricamente mejor establecido. Paisajistas, arquitectos del paisaje o ecologistas, como hemos visto, cuentan con diferentes métodos y modos de aproximación y evaluación de los paisajes.

A pesar de ello, la estética del entorno tiene en su haber un antecedente histórico relevante: el pintoresquismo[88]. El rol del pintoresquismo es un aspecto muy discutido. A menudo lo pintoresco es entendido de forma simplificada. Principalmente, haciendo alusión al gusto y a la tendencia de apreciar estéticamente la naturaleza según criterios artísticos, pictóricos, en concreto, los apreciados en la pintura de paisaje como género. No obstante, si bien el pintoresquismo incluye de manera significativa este aspecto concreto del gusto, también lo trasciende. Primero, porque lo pintoresco nace y pertenece a la estética de la naturaleza empirista, la tiene como objeto y sustrato de la experiencia. Esto es, en el pintoresquismo hay una voluntad de encuentro con la naturaleza tal cual es, de la que se parte como proyecto no sólo artístico, sino también estético. Como señalan Valeriano Bozal y

87 E.C. Ellis, *Anthropocene. A Very Short Introduction*, 2018, Oxford University Press, p.49: "Paul Crutzen ha ligado el Antropoceno al final del siglo XVIII y a la Revolución Industrial, siendo la combustión de combustibles fósiles, un repunte inicial en las concentraciones de dióxido de carbono atmosférico superiores a las típicas del Holoceno. Will Stephen, incrementando esta propuesta inicial, vino a debatir que la mitad del siglo XX sería el momento de desarrollo inicial para el Antropoceno, marcado por la "Gran Aceleración" de las actividades humanas de aquel momento."

88 I. Ábalos, *Atlas pintoresco, Vol. 2: los viajes,* Barcelona, 2008, Gustavo Gil, p 12. Ábalos recoge el significado de lo pintoresco cómo: "categoría que adoptaba el modelo empirista de la naturaleza como canon estético aplicable indiferentemente a un río o a una carretera, a una montaña o a un edificio.

Francisca Pérez Carreño, tanto en Addison como en Burke, lo sublime y lo pintoresco "surgen de la experiencia estética de la Naturaleza"[89]. Segundo porque, efectivamente, en lo pintoresco se establecen relaciones entre la naturaleza y el arte, pero también entre la naturaleza, el arte y la vida cotidiana. En su base, esas relaciones no siempre están guiadas por principios o aspiraciones artísticas, sino que en ellas la naturaleza ostenta un rol propio qua naturaleza que requiere ser reconocido. En lo pintoresco, nos dice Iñaki Ábalos, se produce una "aceptación del paisaje cotidiano en su estado natural como digno de admiración y observación"[90]. No hablamos de naturaleza intocada, pero tampoco de naturaleza pastoril, ni de naturaleza idealizada o artistificada, sino del espacio de encuentro entre la naturaleza y el arte, entre la naturaleza y lo artefactual. Para Uvedale Price, el gran teórico de lo pintoresco, el desorden natural es altamente estimulante, por su variedad e intrincamiento:

> Dos de las fuentes más provechosas de los placeres humanos: la variedad… y el intrincamiento, una cualidad que, aunque distinta de la variedad está tan relacionada y mezclada con ella que una no podría existir sin la otra. Según la idea que me he formado de él, el intrincamiento en el paisaje podría definirse como aquella disposición de los objetos que, mediante una incierta y parcial ocultación, excita y nutre la curiosidad.[91]

El pintoresquismo entraña una conciencia o, si se prefiere, una proto-conciencia de la experiencia estética del entorno, teniendo a lo que hoy llamamos "entorno mixto" como estímulo estético y lugar para la vida cotidiana en el que la naturaleza es tomada como tal. No sólo se buscan experiencias estéticas artísticas de la naturaleza habitada, esto es, mantener una actitud contemplativa ante la naturaleza o el paisaje y que estos generen o respondan a los cánones pictóricos de la época, sino que se quiere transitar o habitar en la naturaleza que es sustrato de ese paisaje, el retratado y visualmente exaltado en las obras, y tener experiencia de ella como elemento base del entorno mixto -ya como mixto, ya como mixto y cotidiano. Y que, de ese modo, el entorno y nuestra relación estético sentimental con él pasen a ser un contexto significativo en nuestra vida cotidiana, incluida la naturaleza no artistificada. No obstante, dada la distancia histórica que existe entre nosotros y lo pintoresco en su origen, Bozal y Pérez Carreño se preguntan por la vigencia y la pertinencia que la categoría pueda tener hoy, cuestionándose hasta qué punto el uso de conceptos románticos es anacrónico, dé lugar a que éstos se presenten como degradados y describen un posible proceso de banalización de los mismos (de lo pintoresco y de lo sublime):

> Lo pintoresco era en el siglo XVIII producto de una mirada urbana moderna y ascendente, que contemplaba con agrado (aunque también seguramente con distanciada superioridad) el mundo rural y sus deliciosos molinos, canales, cabañas, bosquecillos y estanques en los que bebía el ganado. Era, no obstante, un mundo rural existente, a la mano, que bordeaba la ciudad sin grandes distancias o barreras entre ellos. Hasta el siglo XX, el pintoresquismo se va especializando en escenarios, vistas y rutas para ese ciudadano

[89] V. Bozal, F. Pérez Carreño, "Naturaleza e historia. La influencia de las categorías de sublime y pintoresco en la estética del entorno", *Estética del entorno: obra pública y paisaje (2007-2008*), Ministerio de Fomento, MCF Textos, p. 60.
[90] I. Ábalos, 2008, p. 20.
[91] U. Price, *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful,* 1794, Price pensaba que lo pintoresco se encuentra entre lo sublime (ruinas, montañas, etc.) y lo bello, y que, de ese modo, contiene aspectos y participa de los dos.

> de la ciudad que ya tiene que desplazarse en automóvil para ponerse en contacto con lo rural, que se ha convertido en viajero y finalmente en turista. Obviamente, lo pintoresco se cuida, se preserva y se recrea artificialmente.[92]

Siguiendo su reflexión, por un lado, intentaré responder a la pregunta que sigue a esta afirmación: ¿Cabe distinguir meramente entre usos o casos banales y pertinentes de lo pintoresco o se trata de una categoría caduca o superada? ¿Es lo pintoresco una categoría relevante en nuestra comprensión de los entornos mixtos? Lo haré enlazando, por otro lado, con una pregunta final que se planteaba Clark en su estudio de la pintura de paisaje y que hoy respondemos de forma negativa: "¿Tenemos acaso motivo para creer que la pintura de paisaje seguirá siendo una forma dominante de arte?"[93] Clark identifica el desvanecimiento de la pintura de paisaje con el abandono de la mímesis como razón de ser del arte. A su vez, advierte, el abandono de la mímesis se produce asociado a diversos acontecimientos históricos, entre los que destacan, el desarrollo tecnológico general, el nacimiento de la fotografía dentro del arte, en particular, y la modificación del concepto científico de naturaleza igualmente influido por el desarrollo tecnológico. En concreto, Clark se centra en la radical alteración del alcance que la tecnología introduce en la apreciación estética de la naturaleza, en comparación con aquella que se basa únicamente en nuestros sentidos, sin ayuda de instrumentos. Nos habla de la influencia del microscopio y el telescopio, de la desaparición de la escala humanista, si bien, finalmente, se decanta por la supervivencia del elemento humano (entendido en su vínculo directo y no mediado- más allá del alcance de sus propios sentidos- a la naturaleza) frente al tecnológico:

> la mayor esperanza para la continuación de la pintura de paisaje consiste en una extensión del engaño patético, y el uso del paisaje como expresión de nuestras emociones. (...) es posible que las emociones de entusiasmo y temor asombrado que nos inspira este nuevo universo terrible encuentren algún modo de expresarse, lo mismo que los antiguos temores de la selva encontraron expresión en el arte del norte. A la larga, nuestro concepto ampliado de naturaleza quizá llegue a enriquecer nuestras mentes con imágenes nuevas y hermosas. (…) Como viejo individualista, yo creo que toda la ciencia y la burocracia del mundo, todas las bombas atómicas y los campos de concentración, no destruirán completamente el espíritu humano; y el espíritu siempre logrará adoptar una forma visible.[94]

La vigencia y el gusto por la pintura de paisaje -o por las artes que lo tengan como objeto de representación- es un indicador de la vitalidad cultural y emocional que el entorno mixto posee para el ser humano mientras que, su decadencia, expresa lo contrario: su eventual falta de relevancia. En ambos casos, su importancia o su falta de relevancia está basada en las de la naturaleza. Por ello, teniendo las bases del pintoresquismo cerca, la estética de los entornos mixtos cuenta ya con una interesante suma de posiciones respecto de este tipo de apreciación.

Naturaleza y arte

[92] V. Bozal, F. Pérez Carreño, 2008, p. 69.
[93] K. Clark, 1971, p.185.
[94] Ibid., p. 197-8.

La teoría estética ha estudiado en profundidad, pero por separado, la apreciación estética del arte (o artefactos) y de la naturaleza. Los entornos mixtos ponen sobre la mesa la necesidad de aclarar qué sucede cuando ambas cosas se nos presentan simultáneamente, en un mismo caso u objeto de apreciación estética. Los entornos mixtos abarcan una amplia variedad de espacios naturales apenas, moderada o intensamente modificados: entornos naturales gestionados, huertos, jardines, zonas rurales, obras civiles, pequeñas poblaciones, pueblos y ciudades. De entre los primeros, algunos pueden conservar la apariencia de ser naturales, cuando, de hecho, no lo son. Por todo ello, como indica Carlson, estos entornos dan lugar a un tipo de apreciación estética particularmente compleja.

Dentro del debate sobre lo estético, T. J. Diffey se pregunta si el arte o la naturaleza poseen prioridad lógica sobre el otro y, de ese modo, deberían regular siempre la apreciación o si, más bien, han de compartir protagonismo y, en ese caso, cómo lo harían.[95] Autores con concepciones hegelianas de la apreciación estética, como Richard Wollheim, Anthony Savile o Stephen Davis se inclinan por otorgarle prioridad al arte en todo caso. Otros, como Roger Scruton, han optado por concederle relevancia a la idea de experiencia estética. Mientras que otros, de influencia kantiana, como Malcolm Budd, entienden que los entornos mixtos son un caso de apreciación estética de naturaleza como naturaleza, a la que hay que añadir un elemento humano variable con el que se combina. Pero sucede, además, que, a la hora de apreciar entornos mixtos, no sólo nos enfrentamos a entornos en los que participan objetos discretos -árboles, ríos, casas, flores, calles, coches, etc.- con un origen unívoco: natural o artefactual. En ocasiones, también nos encontramos con objetos que exhiben un carácter mixto, como los estudiados por Emily Brady. Al igual que sucede con los entornos, los objetos mixtos varían en su composición y comprenden casos de naturaleza modificada con o sin intenciones artísticas, en distinto grado. En ellos percibimos una tensión estética muy interesante que, al mismo tiempo, puede resultar difícil de resolver. Así, la interacción de arte y naturaleza constituye el núcleo de la apreciación estética de los entornos y los objetos mixtos.

Por ello, veremos cómo distintas concepciones de la apreciación de estos entornos ofrecen diferentes formas de entender y ordenar la relevancia estética de sus elementos. Algunos enfoques la definen centrada en determinados rasgos o propiedades del objeto, como el diseño o la función, otros en la relación dinámica que se establece entre sujeto y objeto, mientras que otros ponen el foco en la experiencia del sujeto. Así, por ejemplo, los entornos urbanos, en los que la arquitectura es protagonista, son proclives a ser considerados como entornos diseñados.[96] Brady, por su parte, aborda los entornos mixtos como paisajes culturales y centra su concepción en la interpretación estética de los mismos. En concreto,

95 T. J. Diffey, "Art or Nature?" *The Aesthetics of Human Environments,* Canada, 2007, Broadview Press.
96 A. Carlson, *Nature and Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, New York, 2009, Columbia University Press.

me detendré a analizar la propuesta de Allen Carlson sobre la apreciación estética de los nuevos entornos agrícolas norteamericanos como entornos funcionales, la estética del entorno como estética del compromiso de Arnold Berleant, la apreciación estética de tipo mixto según Malcolm Budd y Emily Brady, y, por último, la aproximación de Brady a la apreciación de paisajes culturales.

1.4.3. Los entornos cotidianos

Los entornos cotidianos son aquellos en los que pasamos la mayor parte de nuestra vida diaria: nuestro municipio, nuestra casa, nuestro lugar de trabajo, sus alrededores, sus paisajes, sus parques, lugares de encuentro -bares, calles, comercios, escuelas, gimnasios, etc. En nuestro día a día, la apreciación estética se mezcla con nuestras ocupaciones e intereses ordinarios, se trenza y se inmiscuye con ellos. Arto Haapala subraya que al habitar un entorno lo hacemos existencialmente nuestro. Con ello, el entorno se vuelve familiar y estéticamente gris[97] para nosotros. Para Thomas Leddy, la apreciación estética de lo cotidiano necesita que saquemos lo apreciado de su cotidianeidad, que con nuestra atención lo elevemos a extraordinario:

> Los objetos y sucesos cotidianos, cuando no están realzados, pueden tener cualidades estéticas de bajo nivel, pero también son estéticamente no interesantes. Sólo ensalzando lo cotidiano, tanto si lo hacemos a través de un compromiso activo o de la contemplación, podemos darle a la vida el color que necesita para ser significativa. (…) Lo ordinario *qua* ordinario es aburrido o no interesante y sólo se vuelve estético cuando es transformado.[98]

Leddy considera que la estética de lo cotidiano no es parte de la estética del entorno y que el ambientalismo no es un problema que necesite estar en el primer plano de sus asuntos. Otros autores sí abordan en distinto grado y de diversas maneras las relaciones de lo cotidiano y el entorno, como Haapala, y de lo cotidiano y lo ambiental, como Saito. Yo me sumo a este segundo enfoque y voy a abordar los entornos cotidianos tomándolos, no sólo como entornos, sino, prioritariamente, como entornos mixtos. Esto es, como el subgrupo de entornos en los que tiene lugar nuestra vida cotidiana y que, por ello, son receptores de este enfoque estético particular, el de la estética de lo cotidiano.[99] El punto de vista que adoptamos en la apreciación estética de lo cotidiano introduce aspectos que añaden complejidad a la ya de por sí rica y difícil apreciación estética de los entornos mixtos. En ellos, voy a defender, la grisura o la familiaridad de lo cotidiano se impone sobre el carácter mixto de trasfondo del entorno y al específico que puedan tener sus objetos particulares (naturaleza/artefacto/mixto). Mi propósito es mostrar de qué manera apreciamos en ellos naturaleza como naturaleza, el carácter mixto de objetos, situaciones y del entorno, así como

97 A. Berleant, *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia, 1992, Temple University Press.
98 T. Leddy, *The Extraordinary in the Ordinary. The Aesthetics of Everyday Life*, 2012, Broadview Press, pp, 111-12.
99 En este sentido, es posible que mi aproximación a lo cotidiano desde los entornos mixtos colisione en cierta medida con la de Leddy, ya que éste considera que lo cotidiano no es aquello que, literalmente, apreciamos a diario, sino aquello que no es arte, ni naturaleza. (Ibid., p. 20).

obras de arte. Brevemente, me detendré a considerar en qué sentido la familiaridad de lo cotidiano dificulta la percepción del daño ambiental que sufren nuestros entornos cotidianos. Por último, expondré una clasificación de tipos de entornos cotidianos, considerados como entornos mixtos y propondré una aproximación a cómo es nuestra apreciación estética en cada uno de ellos. A excepción de aquellos casos minoritarios en los que un entorno natural o máximamente natural puede ser para alguien su entorno cotidiano, divido los entornos cotidianos entre mixtos, artefactuales y artificiales. De ese modo, considero que entornos cotidianos mixtos son la mayoría de nuestros entornos habitacionales y ocupacionales; entornos artefactuales son entornos construidos a modo de artefactos que, por lo habitual pertenecen como unidades menores a nuestros entornos cotidianos mixtos. Museos, teatros, estadios deportivos y parques recreativos, entre otros, serían entornos de este tipo. Un segundo tipo de artefactualización de los entornos cotidianos viene dada, no por la construcción de entornos específicos, sino por los usos temáticos, adyacentes a los propios, que recibe el entorno. Este es el caso de la masificación turística de muchos de ellos a los que también está sujeta la naturaleza. Cierro el capítulo, sugiriendo la incorporación a la clasificación de un cuarto tipo de entornos: los entornos artefactuales artificiales o digitales.

2. LA APRECIACIÓN ESTÉTICA DE LOS ENTORNOS NATURALES

La naturaleza ha conmovido siempre al ser humano por su diversidad y belleza tanto como por su dimensión y poder. En todas las épocas y culturas, el ser humano ha cultivado un interés estético por la belleza de sus objetos particulares: flores, pájaros, árboles, cristales; por la de sus fenómenos: amaneceres, tormentas, arco-iris, eclipses, terremotos, neblinas, así como por la de sus rincones, lugares, entornos, paisajes y grandes escenarios. Podemos seguir el rastro de nuestra admiración por la belleza natural en la mitología y en la historia del arte, veremos que abarca sentimientos y respuestas de diverso tipo. Entre ellas, el placer por lo bello, pero también la fascinación, el temor y el respeto, que más adelante formarán parte del sentimiento de lo sublime. La admiración estética por la naturaleza, de algún modo, anidaba en el interior de otra de mayor alcance que, de forma significativa, se veía afectada por la dependencia material que en épocas de menor conocimiento y capacidad técnica los seres humanos teníamos frente a ella. En ese sentido, Adorno afirmaba que la belleza natural posee carácter histórico, ya que "cuando la naturaleza se aparece a los hombres como todopoderosa no hay lugar para la belleza natural."[100]

Se trata de una experiencia común: un paseo por el bosque, una puesta de sol, una noche estrellada. Todos nos hemos relajado alguna vez contemplando el horizonte, nos hemos detenido en el mirador de una montaña sobre un valle, nos ha sobrecogido el canto de un pájaro, nos hemos deleitado acariciando a un pequeño cachorro, al coger fruta de un árbol, en el agradable olor a tierra mojada que emana del suelo tras la lluvia o ante la variedad formal de las nubes. Es posible que, como resultado de alguna de estas experiencias -quizá de las más impresionantes o sobrecogedoras, tal vez de las más habituales o de la suma de todas ellas-, en algún momento, hayamos abrazado la sensación de que la naturaleza es siempre bella o tengamos la impresión de que todo en ella es

100 T.W. Adorno, 1986, p. 91.

belleza. La belleza nos inunda e ilumina con una suerte de optimismo contagioso, de nobleza y bienestar, con la promesa de felicidad que contenía para Stendhal. Sin embargo, si nos cuestionamos si es belleza lo único que apreciamos en la naturaleza, si la belleza es la principal propiedad estética que atribuimos al mundo natural o el sentimiento primordial que experimentamos ante ella o estando inmersos en ella, la respuesta, voy a defender, es no. La naturaleza no es única o uniformemente bella. También es una experiencia habitual. De una u otra forma, en uno u otro grado, todos hemos tenido experiencias de fealdad natural: malos olores, animales o plantas que nos resultan extraños, informes, carentes de algunos miembros o en los que apreciamos rasgos amenazantes, cadáveres, materia en descomposición, sonidos estridentes e inesperados, texturas desagradables, rincones intrincados, sombríos, tenebrosos, nada atrayentes.

A pesar de que lo feo nos repele y nos invita "con su fuerza ahuyentadora"[101] a alejarnos del objeto o del lugar presenciado, los objetos naturales feos o desagradables también nos han cautivado y fascinado a lo largo del tiempo, pues llaman poderosamente nuestra atención en sentido contrario a como lo hacen los objetos bellos. Animales considerados terribles, especies vegetales de tamaños o formas inusuales, insectos, eclipses, fenómenos meteorológicos adversos, extrañas criaturas marinas, fenómenos naturales atemorizantes y especímenes diversos observados en el mundo natural forman parte del imaginario colectivo y de los mundos de ficción en todas las culturas. Como capital simbólico, lo estéticamente desagradable, repulsivo o atemorizante, a menudo ha representado malos presagios, divinidades implacables, lo desconocido, el futuro, el ultramundo o el mal.

Lo estéticamente negativo en la naturaleza no sólo ha movido nuestro interés estético como material para la imaginación y la ficción (también lo bello lo ha hecho enormemente), sino que, asimismo, ocupa un lugar relevante en nuestras experiencias estéticas de la naturaleza y en las que tenemos de ella en nuestra vida cotidiana. Propiedades, objetos y fenómenos bellos, deslumbrantes, acogedores, hermosos, delicados, otros insípidos, monótonos, anodinos, neutros, otros tantos inquietantes, provocadores, inoportunos y, por último, los que nos resultan estéticamente repulsivos, desbordantes y desagradables o incluso terroríficos e insoportables, todos han captado nuestra atención y nuestro interés dando lugar a experiencias estéticas de todo tipo y con distinto valor estético. Las experiencias estéticas negativas (de lo feo), tanto como las positivas (de lo bello) o las de lo que nos resulta estéticamente neutro en la naturaleza pertenecen a nuestra forma de sentir, concebir y conocer la naturaleza y el mundo. Y a las de sentirnos, concebirnos y conocernos a nosotros mismos. Una aproximación más reposada, abre otra forma de entender lo estéticamente negativo en la naturaleza. Una introspección detallada en el grupo de las cualidades y emociones negativas, asociadas a lo que genéricamente denominamos como fealdad, nos permite cuestionar la asunción que reduce lo feo, o lo estéticamente desagradable, a aquello que meramente se opone a la belleza, liberando también a la belleza de la tensión de esa oposición.

101 U. Eco, *Historia de la fealdad,* Barcelona, 2007, Lumen, p. 12.

Uno de los grandes desafíos a la hora de estudiar y tipificar en que consiste apreciar estéticamente la naturaleza es qué hacer para manejarnos con su enorme diversidad. Recordábamos cómo Kant pensaba en un sistema empírico general de nuestra experiencia de la naturaleza como una mera suposición necesaria del juicio para pensar su "preocupante diversidad"[102]. La apreciación estética se enfrenta a esa misma situación. Allen Carlson recupera una reflexión de George Santayana sobre este asunto:

> El paisaje natural es un objeto indeterminado: casi siempre contiene suficiente diversidad para permitir gran libertad al ojo al seleccionar, enfatizar y agrupar sus elementos, y es rico además en sugerencias y en estímulos emocionales vagos. Para que un paisaje pueda ser visto ha de ser compuesto… entonces sentimos que el paisaje es bello. Esta es una belleza que depende del ensueño, la fantasía y la emoción objetivada. El paisaje natural promiscuo no puede ser disfrutado de ninguna otra forma.[103]

La naturaleza es enormemente diversa y se nos muestra como indeterminada. Como señala Santayana, apreciar estéticamente la naturaleza requiere de un ejercicio de composición y, éste, a su vez, de una concepción de la apreciación que revele en qué consiste la misma. De ese modo, las concepciones de la apreciación estética de la naturaleza sirven, para ordenar el problema de partida que supone la diversidad natural. Como modelos interpretativos de la apreciación estética de la naturaleza, el formalismo y el cientificismo, entre otros, constituyen formas de manejar, clasificar, ordenar y entender determinados aspectos de la diversidad que está en juego.

En relación al valor estético de la naturaleza, la diversidad natural queda en ocasiones representada por una dualidad en la que belleza y fealdad aparecen como dos conjuntos de cualidades estéticas dialécticamente opuestos y a los cuales atribuimos una relación de polaridad: positivo/negativo. De esa manera, consideramos positiva a la belleza y a las propiedades estéticas particulares que puedan dar lugar a ella -entendida como sentimiento o como propiedad estética. Del mismo modo, entendemos como negativa a la fealdad y a las propiedades estéticas particulares que puedan conformarla -como sentimiento o como propiedad estética. Otra forma de caracterizar esta oposición es la que simplemente atribuye carácter positivo a la belleza natural, sin oponerla explícitamente a nada o sosteniendo, incluso, que la fealdad no existe. Cuando se relaciona la belleza con lo agradable, el bien y lo bueno, al tiempo que la fealdad con lo desagradable, el mal y lo malo, a pesar de que en ocasiones ambas cosas puedan darse como ciertas a la vez, caemos en un maniqueísmo estético que considero indeseable. Como digo, no cabe duda de que, en ocasiones, paralelismos y relaciones entre belleza y bondad, así como entre fealdad y maldad, se dan en la experiencia de forma clara. Pero esto no sucede en todos los casos, ni tampoco de manera simple o directa. Por ello, quiero defender y es mi intención mostrar que la polarización del valor estético de la naturaleza constituye una simplificación de partida y un error que equívocamente nos conduce de un maniqueísmo estético y a un maniqueísmo moral completamente innecesario y falto de

102 I. Kant, 1987, p. 44.
103 G. Santayana, *The Sense of Beauty* [1896], New York, 1961, Collier, p.99, en: Carlson, 2000, p. 37.

veracidad.

El debate sobre el valor estético de la naturaleza ordena el presente capítulo. He escogido este abordaje frente a otro, que también es habitual, centrado en analizar si apreciar correctamente la naturaleza exige o no de conocimiento, y de qué tipo. El asunto del valor estético es, por un lado, más general que el del conocimiento. Por otro lado, veremos que el debate sobre el valor estético contiene al anterior, por lo que éste no queda desatendido. Finalmente, nos permite un análisis más completo de en qué consiste una buena concepción de la apreciación estética de la naturaleza como entorno. Lo he dividido en dos subcapítulos: el primero corresponde a la corriente conocida como *estética positiva*, cuyos defensores afirman que la naturaleza es bella o máximamente bella; el segundo lo que he denominado *estética crítica*, y en él reúno el conjunto de concepciones que no atribuyen belleza positiva o general al mundo natural. Mi análisis aspira a mostrar que la estética positiva no es una tesis convincente y que la estética crítica facilita mejores fundamentos para comprender en qué consiste apreciar estéticamente los entornos naturales.

2.1. La estética positiva

"No hay objeto tan desagradable que una intensa luz no lo vuelva bello." [104]
Emerson

"Nunca vi nada feo en mi vida"[105]
John Constable

"Ninguno de los paisajes de la naturaleza son feos mientras sean salvajes" [106]
John Muir

La estética positiva es una tesis específica sobre el valor estético de la naturaleza que defiende que la naturaleza no tocada por la acción del ser humano es siempre bella o, de forma más general, posee valor estético positivo. Ambientalistas y teóricos de la estética del entorno son sus principales defensores. A pesar de la gran admiración que los seres humanos sentimos ante la belleza natural, la tesis resulta contraintuitiva dado que los casos de fealdad natural son también habituales: deformaciones, enfermedades, desproporciones, cuerpos en descomposición, malos olores, espacios enmarañados o aburridos, desastres climáticos o naturales constituyen claros ejemplos de ello. El desafío argumental al que se enfrenta la estética positiva consiste en justificar cómo la fealdad que encontramos en la naturaleza no afecta a la integridad y la consistencia de la apreciación estética de su belleza como valor estético general. Es mi intención mostrar que los argumentos que sus defensores han ido ofreciendo a lo largo del tiempo no son convincentes.

2.1.1. Formulaciones

Ned Hettinger ha identificado cuatro tesis[107] principales de la estética positiva: la que defiende que todo en la naturaleza es siempre o esencialmente bello, la que sostiene que en la naturaleza no se dan valores estéticos negativos, la que afirma que todos los objetos y criaturas naturales poseen el mismo valor estético y, por último, la que no reconoce la fealdad, pero sí la existencia de distintos grados de belleza y afirma que la naturaleza ostenta máximo valor estético[108]:

104 R.W. Emerson, "Nature", *Essays: Second Series,* p. 7, en: https://www.gutenberg.org/files/2945/2945-h/2945-h.htm
105 J. Constable, *The Crayon 3*, 1856, p. 99.
106 J. Muir, "The Wild Parks and Forest Reservations of the West", *Our National Parks*, Boston, 1901, Houghton Mifflin, p. 4.
107 Hettinger elabora esta lista de argumentos para contrastar la evolución en el tiempo de la posición de Allen Carlson.
108 N. Hettinger, "Allen Carlson's Environmental Aesthetics and the Protection of the Environment", *Environmental Ethics*, vol. 27, March, 2005, p. 60.

(1) Tesis de la belleza esencial: La naturaleza virgen posee, esencialmente, cualidades estéticas positivas.

(2) Tesis de los juicios no negativos: Los juicios estéticos negativos sobre la naturaleza son inapropiados.

(3) Tesis del valor estético igualitario/equiparable: Todo en la naturaleza es estéticamente igualmente valioso/ posee el mismo valor estético.

(4) Tesis de la estética perfecta: La naturaleza es estéticamente máximamente evaluable/valiosa.

Quienes defienden la estética positiva no sólo esgrimen la belleza natural como argumento estético, sino que mayoritariamente la defienden además como argumento ambientalista. Muchos de sus abogados la abrazan como herramienta al servicio de la protección ambiental. En 1949, Aldo Leopold incluye la belleza dentro de los parámetros generales de preservación de su *Ética de la Tierra* en su clásico principio: "Algo está bien cuando tiende a preservar la integridad, la estabilidad y la belleza de la comunidad biótica. Y está mal cuando tiende a lo contrario." [109] A pesar de que en la cultura ecologista y ambientalista se da una gran conciencia del valor de la belleza natural, se debate cuál debe ser el rol de la estética y del valor estético de la naturaleza, o de si han de tener alguno acaso, en las políticas públicas de protección o conservación, así como en la toma de decisiones al respecto. Veremos cómo las posiciones no son uniformes y que, paradójicamente, no resulta sencillo defender la protección ambiental a partir de los argumentos de la estética positiva como sus defensores promueven y desean.

A lo largo del tiempo, la estética positiva ha ido asumiendo distintas formulaciones. A través de ellas, se han ido robusteciendo o matizando los compromisos e implicaciones que los distintos autores mantienen con ella. La forma más sencilla y general de enunciarla es afirmar que la naturaleza prístina es siempre bella o posee belleza positiva. La afirmación conecta dos elementos: una definición de naturaleza, caracterizada como salvaje, prístina o no alterada por el ser humano, y una idea de belleza, según el caso, universal, general o positiva. Dado el carácter estético de la tesis, la mayor parte de las formulaciones descansan conceptualmente de manera principal en la idea de belleza, asumiendo diferentes compromisos respecto de la idea de naturaleza. Con el propósito de dejar constancia de la diversidad de enunciados que abarca la tesis, apuntamos brevemente algunas de las definiciones más conocidas.

Entre las primeras, encontramos una de las diversas presentaciones del holismo cientificista de Holmes Rolston III: "Los ecosistemas, al menos como escenas, contienen sólo propiedades estéticas positivas."[110] Otra es el conocido como primer argumento de Allen

109 A. Leopold, "The Land Ethic", *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, Oxford University Press, 1987, pp. 224-5.
110 H. Rolston, *Environmental Ethics*,1989, Temple University Press, p. 237,

Carlson: "La apreciación estética adecuada o correcta del mundo natural es básicamente positiva y en ella los juicios estéticos negativos tiene poco o ningún lugar."[111] Una más, es la que expresa la incontestabilidad de la belleza natural de Eugene Hargrove: "La naturaleza siempre es bella y nunca fea."[112] La llamada tesis de la belleza igualitaria es una más de las formulaciones de este argumento: no todo en la naturaleza posee un valor estético uniforme (positivamente uniforme -hay belleza y fealdad), pero: "Todo en la naturaleza es estéticamente valorable como igual"[113], es decir, equiparable positivamente. Finalmente, la caracterización más exigente acerca del carácter positivo de la belleza natural es la que aparece regulada por un requisito empírico, que defiende Ned Hettinger:

> Defiendo que los argumentos a favor de la estética positiva deben ser de naturaleza empírica. Las características contingentes de nuestro mundo deben importar a la verdad de la Estética Positiva. El significativo valor estético positivo de la naturaleza es especial en parte porque no necesitaría ser así: la naturaleza podría haber sido relativamente aburrida, significativamente caótica y, en general, no atractiva. (…) La Estética Positiva es una tesis empírica que debe ser inductivamente soportada por descripciones y evaluaciones del mundo natural (como vemos en el trabajo de Rolston) más que por argumentos conceptuales acerca de la naturaleza de la ciencia (como sucede con Carlson) o consideraciones teóricas sobre la naturaleza de la apreciación estética apropiada (de Parsons).[114]

Con el fin de manejar una sola definición de trabajo a la que referirnos, que al mismo tiempo resulte representativa de la pluralidad de posiciones que manejamos propongo el siguiente enunciado:

La naturaleza virgen, (como un todo o todo en ella)
es esencial, máxima o primordialmente bella.

Considero que esta definición resulta útil y adecuada dado que en ella se recogen las principales formas de aludir tanto al estatuto modal de la belleza natural, a su alcance y a su fuerza. Así, cuando consideramos que la belleza de la naturaleza es esencial, la pensamos como real (esto es, como propiedad o producto del objeto) y necesaria -condición *sine qua non*. Cuando pensamos que la naturaleza es máximamente bella, asumimos que es real, en el sentido mencionado, y nos comprometemos con una hipótesis cuantitativa, superlativa, sobre su probabilidad. Y cuando la concebimos como primordial, no nos vinculamos directamente con un estatuto de realidad concreto (cabe considerarla tanto como real o como experimentada), sino que meramente suscribimos cualitativamente, lo superlativo de su importancia. Estos dos últimos casos no se comprometen con la necesidad de la belleza natural, pero sí la sugieren o la proponen larvadamente en términos prácticos. Cuando alguien sostiene que todo en la naturaleza es bello y, a la vez, que nada podemos apreciar de feo en ella, entendemos que la belleza se predica en términos absolutos. De modo que no existe nada (propiedad, *ítem*, fenómeno, objeto, conjunto de objetos, entorno…) que

111 A. Carlson, "Nature and Positive Aesthetics", *Environmental Ethics,* vol 6, 1984, pp. 5-34.
112 E. Hargrove, *Foundations of Environmental Ethics*, 1989, Environmental Ethics Books, p. 184.
113 N. Hettinger, "Evaluating Positive Aesthetics", *Journal of Aesthetic Education*, vol. 51, n.º 3, 2017, p. 30.
114 N. Hettinger, "Evaluating Positive Aesthetics, *Borrador,* Verano 2011, pp. 20-1. **Estuvo disponible en su web.**

podamos encontrar ni experimentar o apreciar como feo. En este último caso, la fealdad sería una propiedad sobreimpuesta a la naturaleza.

La estética positiva ha sido desafiada en atención a argumentos que podemos reunir en dos grandes grupos: según la idea de naturaleza que suscriben y por razones estéticas. Estas últimas, en torno a tres cuestiones principales: su alcance, su fuerza y su estatus modal[115]. La primera responde al hecho central de si las concepciones adscriben el valor estético positivo a la naturaleza en su conjunto o considerada a través de sus objetos particulares. En ese sentido, hablamos de concepciones holistas y particularistas de la estética positiva[116]. La segunda tiene que ver con cómo conciben las distintas concepciones el carácter positivo del valor estético. Por último, el estatus modal de la tesis cuestiona si hay algún tipo de verdad necesaria acerca de la naturaleza o si esta podría haber sido más bien de otra forma. Así, mientras Kant duda de que podamos predicar a priori la belleza de la naturaleza como totalidad de objetos del gusto, porque para ello: "tendría que considerarse como un fin de la naturaleza, esencialmente dependiente de su concepto, el producir formas finales para nuestro Juicio"[117], Hettinger requiere que apliquemos un requisito empírico a la tesis, invitándonos a constatar en cada caso su belleza positiva y a celebrarla en todos ellos, ya que, sostiene, bien podría haber sido de otra manera. A continuación, voy a analizar esos argumentos críticos, según los tipos de razonamientos que acabo de mencionar. Además de elaborar una crítica general a la estética positiva, Malcolm Budd se cuestiona cuáles serían los requisitos que tendría que cumplir una hipotética versión menos ambiciosa de la tesis para que fuera compatible con ella[118]. Siguiendo el rastro de sus objeciones y de su ejercicio crítico, quisiera ofrecer al finalizar una versión puntualmente aplicable de la tesis, compatible con los argumentos críticos, ligeramente diferente de la sugerida por Budd.

2.1.2. Contraargumentos estéticos

La idea de que el valor estético de la naturaleza es positivo[119] puede ser desafiada según tres argumentos principales. En primer lugar, según su *alcance*, dependiendo de si se formula desde posiciones holistas o particularistas de la apreciación estética. En segundo lugar, según su *fuerza*, relacionado con cómo y con qué intensidad se afirma la belleza o se elabora la afirmación superando su confrontación con la evidencia de la fealdad natural. En tercer lugar, según el *estátus modal* de la doctrina, si la estética positiva afirma una verdad estética necesaria

115 M. Budd, *La apreciación estética de la naturaleza,* Madrid, 2014, Editorial A. Machado, p. 131.
116 N. Hettinger, 2017; y, S. Godlovitch, "Valuing Nature and the Autonomy of Natural Aesthetics", *British Journal of Aesthetics*, vol 38, nº 2, 1998, p. 187-190.
117 I. Kant, 2009, Nota al §38, p. 231
118 M. Budd, 2014, pp. 131-2.
119 Desde ahora, entiéndase que al decir "positivo" aludimos a lo indicado en la definición extensa esto es: esencial, máxima o primordialmente bella/o.

o no sobre la naturaleza.[120]

Según su alcance

Las diferentes concepciones de la estética positiva se comprometen con dos tipos genéricos de alcance y lo hacen partiendo de dos modos de apreciación estética diferentes. Son los llamados *holismo* y *particularismo* de la estética positiva. El holismo promueve la apreciación estética de la naturaleza no alterada por el ser humano tomada como un todo o según grandes subconjuntos de objetos que, de algún modo, conforman una unidad natural, como ecosistemas o unidades biológicas o paisajísticas. El particularismo hace lo propio suscribiendo la apreciación estética de objetos, fenómenos o entornos naturales particulares. A juicio de Malcolm Budd, la noción de alcance de la estética positiva debería ser más precisa, pues, ni siquiera contando con la subdivisión trazada entre holismo y particularismo queda este bien definido. Puesto que, señala: "se puede considerar aplicable a (i) la naturaleza como un todo, (ii) la biosfera terrestre (o de cualquier otro planeta), (iii) cada eco-sistema, (iv) cada clase de ítem natural (o quizá orgánico), (v) cada cosa natural (orgánica) particular, (vi) cada evento (o secuencia conectada de eventos) natural."[121]

Ya se aprecie como un todo, según grandes subconjuntos de objetos o a partir de sus objetos particulares, el holismo y el particularismo necesitan justificar, en primer lugar, qué es apreciar estéticamente la naturaleza, en qué consiste. Y, en segundo lugar, cómo es la evaluación que les permite alcanzar esa prevalencia positiva de la belleza natural y realizar esa afirmación desde los tipos de apreciación que secundan.

Quiero defender que la dificultad de definir de forma adecuada el alcance de la apreciación estética de la naturaleza, a la que se refiere Budd, resulta prácticamente imposible de resolver. Es mi intención hacerlo apoyándome en una condición traída a colación por Kant, cuando habla del juicio estético de lo sublime matemático, donde queda bien ilustrado el carácter de este problema. Nos habla allí de la relación dinámica que en la apreciación mantienen la aprehensión y la comprehensión estéticas. La tensión que se da entre ambas aparece como una balanza de precisión por medio de la cual, llegado un cierto límite, la comprehensión se ve incapaz de seguir a la aprehensión. Esto es así ya que nuestra apreciación estética opera entre unos márgenes que nos resulta física o biológicamente imposible rebasar y nos impide aprehender a la vez lo mucho y lo poco, el todo y el detalle, lo grande y lo pequeño. Necesitamos elegir entre aprehender lo uno o lo otro, según distintas escalas, focalizando nuestra atención en determinados objetos, prescindiendo de prestar la misma atención a otros, determinando así qué apreciamos, cuál es el contenido de nuestra experiencia estética. Nuestra comprehensión, sostiene Kant, no opera tan libremente como puede hacerlo la aprehensión. Ambas funcionan simultánea y eficientemente hasta un

120 M. Budd, 2014, p. 132.
121 Ibid., p. 132.

determinado momento. Esto sucede porque existe una relación necesaria y dinámica entre la aprehensión y la comprehensión estéticas de las magnitudes. Mientras que, al operar por conceptos (de números), la aprehensión avanza y puede crecer sin límite, la comprehensión, que procede por medio de la intuición sensible, ve impedido ese avance:

> La apreciación de las magnitudes mediante conceptos de números (o sus signos en el álgebra) es matemática; pero la de la mera intuición (por la medida de los ojos) es estética. (…) Para recibir intuitivamente en la imaginación un *quantum*, a fin de poder usarlo como medida o como unidad para la apreciación de magnitudes por medio de números, se requieren dos actividades de aquella facultad: aprehensión (*apprehensio*) y comprensión (*comprehensión aesthetica*). Con la aprehensión no tiene ella nada que temer, pues con ella puede ir al infinito; pero la comprensión se hace tanto más difícil cuanto más lejos retrocede la aprehensión, y pronto llega a su máximo, a saber, al máximo *quantum* estético de la apreciación, pues, cuando la aprehensión ha llegado tan lejos que las representaciones parciales de la intuición sensible, primeramente aprehendidas, empiezan a apagarse en la imaginación, retrocediendo ésta para aprehender algunas de ellas, entonces pierde por un lado lo que por otro gana, y hay en la comprensión un máximo del cual no puede pasar.[122]

Por más que el problema del alcance de la apreciación estética de la naturaleza, o, de forma más precisa, de la naturaleza como entorno, resulta especialmente relevante para las concepciones de la estética positiva, el asunto desborda los límites de esta tesis. A pesar de que el holismo y el particularismo necesitan ajustar el alcance de la apreciación con el de la belleza que defienden, esto es, a pesar de que el potencial de universalización de la belleza positiva, como veremos, guarda relación directa con el tipo de alcance de la apreciación con el que se comprometen, en realidad, para el problema estético específico que supone definir con precisión cuál es o puede ser el alcance de la apreciación estética de la naturaleza, no importa si la apreciación corresponde o no a la defensa del carácter positivo de la belleza natural. Bien podría no ser el caso. Pues, con independencia de cuál sea nuestra posición respecto del valor estético de la naturaleza, es decir, de si somos o no defensores de la estética positiva, o de si apreciamos un entorno natural o uno mixto, en cualquier instancia de apreciación estética del *entorno*, nos encontraremos permanentemente en la situación de tener que definir cuál es el alcance de cada uno de nuestros casos de apreciación y, de ese modo, entraremos en diálogo con el juego de equilibrios típico de esta tensión. Más allá de la cuestión concreta sobre el límite al que llega la comprehensión estética en el caso específico de los juicios de lo sublime matemático, la aprehensión y la comprehensión varían siempre que modificamos el alcance de nuestra apreciación. Las modificaciones del alcance de la apreciación pueden producirse de distinta manera y tener origen en variaciones relacionadas con el tamaño de los objetos, pero también por aspectos relativos a la diversidad de estímulos estéticos asociados, por ejemplo, con la diversidad de sentidos implicados en la apreciación, si estamos en movimiento o no, si alteramos nuestro punto de vista, etc. De manera característica, voy a defender que la apreciación estética del entorno consiste precisamente en eso: cuando apreciamos un entorno, la aprehensión y la comprehensión estéticas necesitan ajustarse absolutamente en todos los casos. Podemos verlo en otro ejemplo al que alude Kant,

122 I. Kant, 2009, § 26, p. 183, 184-5.

atribuido a Savary (ministro de Napoleón), sobre lo que le sucedió en una expedición a Egipto:

> Puede explicarse así lo que Savary en sus noticias sobre Egipto, observa, que es que no hay que acercarse mucho ni tampoco alejarse mucho de las pirámides para experimentar toda la emoción de su magnitud, pues en este último caso, las partes aprehendidas (las piedras, unas sobre otras) son representadas oscuramente, y su representación no hace efecto alguno en el juicio estético del sujeto. Pero en el primer caso, la vista necesita algún tiempo para terminar la aprehensión de los planos desde la base a la punta, y entonces apáganse siempre, en parte, los primeros, antes de que la imaginación haya recibido los últimos, y la comprehensión no es nunca completa.[123]

El caso de Savary trata de la apreciación estética de objetos artísticos (pirámides) y se centra en escoger cuál es el lugar o la distancia de apreciación más adecuada para experimentar la emoción de su magnitud, como objeto, *en* su entorno. En lo que el caso tiene que ver con el tamaño de los objetos[124], sean naturales o artísticos, y con su disposición en el entorno como marco de apreciación, se desprende que hay una distancia apreciativa para el sujeto más o menos eficiente, una en la cual la aprehensión y la comprehensión estéticas prestan un servicio óptimo a la apreciación y a la experiencia. Es sencillo advertir que el ejercicio de adecuación del alcance que es necesario realizar en la apreciación estética de objetos naturales o artefactuales en el entorno en el que se encuentren, va a ser una constante de la apreciación, con independencia de cuáles sean los objetos y el entorno en cada ocasión. Por ello, desde este momento, postulo, en primer lugar, el carácter general de esta tensión como rasgo característico que podemos identificar en cualquier caso de apreciación estética del entorno. El problema del alcance no es específico de la estética positiva, sino de la apreciación estética del entorno, cualquiera que sea el entorno escogido. A continuación, me dispongo los tipos de alcance con los que se comprometen el holismo y el particularismo de la estética positiva, para intentar describir sus dificultades, pues de ella dependen el resto de sus afirmaciones.

---

123 I. Kant, 2009, §26, p. 185.

124 Malcolm Budd considera que la justificación ofrecida por Kant en el ejemplo de Savary contiene imprecisiones: "La razón que Kant adelanta es que, si fueran contempladas desde demasiado lejos, las filas de piedras estarían oscuramente representadas y su representación no produciría efecto alguno sobre nuestro juicio estético; pero si las contemplásemos desde demasiado cerca, el tiempo que necesitaría el ojo para contemplar la aprehensión de base a vértice resultaría demasiado grande para que la comprensión fuera completa, esto es, para comprender el tamaño en una sola intuición. Kant no explica más allá y yo soy escéptico de lo que afirma acerca de la afirmación de Savary." (2014, pp. 100-101). Siguiendo la posterior exposición de Budd, comprendo los espacios abiertos que su análisis desvela en la relación que existe entre la magnitud de un objeto, la unidad de medida que extraemos de él para su apreciación, la distancia apreciativa que ello exige y la dificultad que cabe encontrar para identificar a qué distancia estamos de algo. Sin embargo, entiendo que, a pesar de ser sensible a esas objeciones, el ejemplo de Kant es capaz de presentar suficientemente el caso que quiere exponer: el de la relación que se da en la aprehensión estética de las partes de algo en relación al todo, según la distancia apreciativa y cómo, según la distancia que se adopte frene al objeto como punto de vista, la apreciación del todo y de sus partes puede ser más o menos eficaz o no serlo en absoluto. Entiendo que esa exposición es trasladable a la experiencia concreta. Llega un momento en el que la apreciación estética de las partes se pierde (con independencia del lugar que, en cada instancia de apreciación, esas partes ocupan en la conformación la unidad de medida exigida, del *quatum)* para la aprehensión y por tanto para el juicio estético. Al dejar de darse como disponibles para la percepción, en ese momento dejan de estar también disponibles para el juicio estético. Por lo tanto, aun aceptando las objeciones parciales de Budd, admito el ejemplo de Kant como suficientemente bien expuesto para describir el problema que nos ocupa.

Holismo

Como venimos diciendo, las aproximaciones holistas de la estética positiva adscriben belleza positiva a la naturaleza prístina abordada como un todo. Su modelo de apreciación se compromete, así, con una noción de alcance máximamente abarcante. No obstante, resulta evidente que la apreciación estética de la naturaleza como objeto único, singular, excede nuestra capacidad sensible y, con algunas diferencias, la de sus grandes subconjuntos también. De hecho, la apreciación estética de la naturaleza de dimensiones cosmológicas (el cielo estrellado sobre mí), planetarias (la biosfera), y casos mucho menores (grandes tormentas, vistas desde las cimas de las montañas, etc.), caen, en términos kantianos, dentro de los casos del juicio de lo sublime. Pero, dado que cabe pensar en esos casos como legítimos para el holista, ¿dónde queda entonces el límite entre la apreciación de la naturaleza como objeto máximamente grande, disponible para el juicio de lo bello, típica del holismo de la estética positiva, y los casos de lo sublime? ¿Conserva el holismo la distinción entre lo bello y lo sublime? Veamos cómo, en el holismo de Holmes Rolston y el de Stan Godlovitch, el límite entre lo bello y lo sublime se desdibuja. Lo sublime pasa a ser parte de lo bello, o lo bello queda integrado en (es calificado o denotado por) lo sublime.

Holmes Rolston

En su reflexión acerca de si en la naturaleza todo es belleza, Rolston afirma que lo sublime posee mayor alcance que la belleza y sostiene que: "las propiedades estéticas en la naturaleza empujan al espectador hacia la experiencia de lo sublime, algo (que es) mayor que la belleza."[125] Al igual que sucede con la fealdad, lo sublime queda integrado en la belleza de conjunto, pues pertenece, nos dice, a su asombroso carácter sistémico. Lo explica cuando distingue entre dos formas de apreciar belleza natural: una, similar a apreciar la belleza de una imagen; otra, aquella que acontece como experiencia de reconciliación con el mundo natural en la que consiste apreciar su belleza sistémica. Somos capaces de apreciar la sublimidad de la naturaleza cuando conseguimos apreciar la segunda. Para ello, la apreciación de belleza sistémica debe prevalecer frente a la de la mezcla de belleza y fealdad ocasional que se da en la primera. Si, de otro modo, optamos por apreciar imágenes particulares inmediatas de la naturaleza, con la fealdad ocasional que pueda darse en ellas, nos desviamos de poder apreciar su belleza sistémica proyectiva y su carácter sublime.

> Uno no debe mirar la naturaleza esperando imágenes; uno debería más bien emocionarse con la naturaleza proyectiva, donde la naturaleza terrestre es regularmente espléndida. Uno debería emocionarse con los ecosistemas, en cuya producción la naturaleza rara vez falla. La escena es el sistema proyectivo; hasta que veamos eso, perdemos lo sublime que hay allí, y aquellos que siembran para cosechar recursos sublimes están condenados al fracaso.[126]

Apreciar la belleza de la naturaleza para Rolston consiste en que seamos capaces de proyectar, descubrir en ella o generar a partir de ella su valor estético proyectivo, un valor

125 H. Rolston, 1989, p. 243.
126 H. Rolston, 1989, p. 244.

emergente, resultante no solo de sus rasgos estéticos primeros, sino también de las cualidades estéticas que inferimos del conjunto de su actividad sistémica (bella y sublime), a partir del conocimiento de ciencias naturales globales, como la ecología. Así, la belleza sistémica, regenerativa, esencial de la naturaleza es capaz de transformar cualquier elemento estético negativo que cualquier "escena" pueda contener. En palabras de Rolston:

> El esteta aquí está tratando de tener experiencia de todos los hechos, no limitándose solo a los locales. Esto no es romanticismo ciego, es realismo de ojos abiertos que quiere ver más allá de las perspectivas individualistas y humanistas, y ve belleza sublime, en la lucha por la vida evolutiva y ecosistémica. El resultado no es que la naturaleza virgen sea estéticamente positiva de manera invariable en cada detalle inmediato, sino que lo es *esencialmente* cuando la fealdad es abrazada por lo sublime.[127]

Lo mismo sucede de manera ampliada cuando lo que apreciamos es el sistema solar o el cosmos. Rolston relata cómo la astronomía y la física muestran fascinantes conexiones entre fenómenos extra terrestres y aquellos que los científicos descubren tras la generación de la vida en tierra: "Ambos, la araña saltarina y Júpiter, están formados en la maravilla de la naturaleza proyectiva."[128] Al contemplar y verificar la excepcionalidad que la vida terrestre posee como fenómeno cosmológico, nos recuerda, con frecuencia se afirma que esta ha sido fruto de una sucesión de accidentes astronómicos. Se trata de la combinación de los efectos de un azar relativo y un azar absoluto que parecen requerirse mutuamente y de los cuales no somos capaces de dar una explicación unificada y completa.

> Los eventos causales, en sus complicadas interacciones, son un gran lío y no hay leyes de gran escala que determinen que los nueve planetas estén colocados así y de ese modo, con el tercero justo a la propia distancia para hacerlo un hábitat para la vida. No hay nada holístico sobre la organización sistémica. A pesar de las necesidades y las bellezas de la mecánica celestial, el sistema es una mezcla caótica.[129]

A pesar de que no disponemos de una explicación completa de los distintos momentos causales que han formado la disposición del cosmos y la vida en la tierra en los distintos niveles de observación, siguiendo a Rolston, sí podemos predicar la capacidad inventiva unitaria y coherente del universo como sistema.

> Vivimos en lo que K. G. Dengih llama "un universo inventivo". La naturaleza proyectiva no descansa. Existe un lanzar hacia adelante de eventos dinámicos que a menudo culminan en clases naturales y productos con completitud (wholeness) -estrellas, cometas, planetas, lunas, rocas, montañas, cristales, cañones, mares. Los procesos biológicos y psicológicos que culminan en la Tierra son aún más impresionantes. (...) La naturaleza sistémica es valiosa como un sistema productivo.[130]

Y, aunque es cierto que para Rolston la naturaleza puede mostrar una creatividad dañina (evil), la tendencia de su capacidad sistémica es siempre la de elevar al conjunto. De ese modo, la belleza y la sublimidad sistémicas, así relacionadas e integradas, (la sublimidad

127 Ibid., p. 244-5.
128 H. Rolston, "The Preservation of Natural Value in the Solar System", E.C. Hargrove (ed), *Beyond Spaceship Earth: Environmental Ethics and the Solar System*, San Francisco, CA: Sierra Club Books, 1986, p. 154.
129 H. Rolston, 1986, p. 144.
130 H. Rolston, 1986, p. 155.

sistémica en la belleza sistémica -o lo sublime como rasgo de la belleza sistémica) estarían justificadas y garantizadas a escala cosmológica. Por último, Rolston menciona las experiencias de lo sobrecogedoramente sublime, como experiencias de lo todavía desconocido, casos que exigen nuestro respeto:

> Ahí fuera nos esperan las experiencias de lo sublime, de lo hasta ahora desconocido, y en presencia de lo sobrecogedoramente sublime el respeto es exigido.[131]

Volviendo al lenguaje de la dicotomía kantiana de nuestro ejemplo, sostiene Rolston: sobre el entorno espacial "ninguna concepción *comprehensiva* puede darse."[132] Formados a partir de cadenas y sucesiones de eventos relativa o absolutamente aleatorios, mundos inertes energéticamente movidos, continúan produciendo y alimentando creativamente la vida que nos rodea. De ese modo, lo sobrecogedoramente sublime en Rolston, de nuevo, se dirige y nos devuelve al carácter sistémico creativo, proyectivo, de la naturaleza, cuya fascinación nos anima a maravillarnos más que a ver cómo son esos casos concretos para la experiencia estética: cuáles son los rasgos de lo apreciado, cómo es la experiencia, qué emociones estéticas produce, en qué queda el sentido de amenaza, temor y conmoción negativa típicamente asociada a las experiencias de lo sublime. Para Rolston, el sistema solar exhibe majestuosidad y una belleza caleidoscópica que continúa desafiando nuestra comprehensión:

> Pero hay misterios que cabalgan en los rayos del sol, majestades en los gases giratorios y en los pedazos de materia, y los humanos se beneficiarán aprendiendo a ver otros mundos, otros eventos donde son por lo que son, tan seguro como se benefician de tener aire, agua, y suelo.[133]

Por lo tanto, para Rolston, la apreciación estética de la naturaleza como sistema, guiada por el conocimiento de ciencias, como la ecología, la física o la cosmología, nos permite conocer hasta determinado punto la actividad de la naturaleza. Con ello conseguimos ver más allá de la línea del tiempo, proyectando o infiriendo propiedades estéticas que forman parte de una imagen sistémica de la naturaleza. Pero también podemos efectuar esa proyección teniendo cierto conocimiento, pero sin tener una explicación sistémica unificada, como sucede en ciertos momentos (alcances) en el caso del cosmos. Aunque no podamos explicarnos sus causas[134], lo sobrecogedoramente sublime pertenece al sistema proyectivo que llamamos naturaleza, que es esencialmente bello.

En definitiva, el holismo estético de Rolston no establece un límite para la apreciación estética de belleza natural que la distinga o que colisione en algún momento con la de lo sublime. Ni por un problema de alcance, en relación a la aprehensión o a la comprehensión estéticas, ni tampoco por un asunto relativo a la fuerza de la afirmación que surja del alcance. La idea de la naturaleza como sistema creativo proyectivo permite a Rolston integrar

131 Ibid., p. 177.
132 Ibid., 1986, p. 146. La cursiva es mía.
133 Ibid., 1986, p. 179.
134 Es necesario señalar que, aunque el holismo de Rolston no desemboca en un teísmo de la apreciación, sí está vinculado a la idea de creación. Ello, sin duda, sirve como elemento de fondo sobre el que parcialmente sustenta la experiencia de reconciliación para él requiere la admiración por la naturaleza como sistema.

cualquier fenómeno negativo en la idea sublimadora de belleza sistémica, siempre positiva. El caso más extremo lo encontramos en la apreciación de lo sobrecogedoramente sublime del sistema solar y el entorno espacial.

Stan Godlovitch

> "Yo creo que una hoja de hierba no es menos que el trabajo realizado por las estrellas..."
> W. Whitman, *Canto a mí mismo.*[135]

Para Stan Godlovitch el alcance de la apreciación no sólo es máximamente abarcante, sino simultáneamente significativo desde múltiples puntos de vista no antropocéntricos. Por ese motivo, Godlovitch rechaza la posibilidad de delimitar la apreciación estética de la naturaleza por medio de cualquier idea o noción escala perceptiva. La naturaleza no tiene marcos y considera que no se los debemos imponer perceptivamente. Godlovitch describe que la apreciación de la naturaleza tal cual *existe*, desvestida de cualquier comentario, creencia o emoción del sujeto como una en la que:

> Ninguna porción del universo más allá de otra tendría entonces importancia y la colección completa de sus cosas y sus series de eventos quedaría sin significación, carácter, expresión o perspectiva. Cualquiera cosa de valor, interés o significado con los que nuestros mundos puedan parecer que están imbuidos son, así, puros regalos de la mente del espectador. [136]

En su concepción no encontramos criterios o ejemplos que iluminen diferencias entre las experiencias estéticas de lo bello y de lo sublime.[137] Godlovitch se centra en criticar la idea de escala como elemento relativizador típico de una estética y una ética antropocéntricas y apunta a la arbitrariedad que anida en ellas, dado todo lo que de naturaleza queda fuera del alcance de nuestras escalas de percepción:

> La dimensión estética crece sobre la escala de la cultura humana, es responsable de y aceptable solamente dentro de los límites de la percepción humana y de la aprehensión humana. Identifico tal estética, operativa dentro de nuestros límites sensoriales y atenta a sus objetos típicos, como una estética céntrica. Una vez que las cosas trascienden esa escala, por arriba o por abajo, nuestra capacidad apreciativa parpadea, las banderas de nuestra indignación están aseguradas. Pero, ¿no es esto alta arbitrariedad?[138]

Observamos con claridad cómo aparece en este fragmento el problema kantiano de la relación dinámica de la aprehensión y la comprehensión estéticas. Aunque esto no le sirve aquí ni como motivo, ni como herramienta para caracterizar o delimitar las experiencias o los

135 W. Whitman, "Canto a mí mismo", *¡Oh, capitán! ¡Mi capitán!,* 1998, Mitos Poesía, Mondadori, p. 35.
136 H. Rolston, "Are Values in Nature Subjective or Objective?" *Environmental Ethics,* 4, 1982, p. 125.
137 Su posición recoge más bien la postura contraria: la equiparación constante de la importancia entre escalas y el valor de sus objetos, así como el de los posibles daños o las ofensas que podemos causar a la naturaleza - como sucede con su conocido ejemplo de *Icebreakers,* en el que unos niños, jugando inocentemente, rompen pámpanos de hielo.
138 S. Godlovitch, "Icebreakers. Environmentalism and Natural Aesthetics", En: A. Calson, Sh. Linlott (eds), *Nature, Aesthetics, and Environmentalism. From Beauty to Duty, 2009, Columbia University Press* p. 136.

juicios estéticos de lo bello y lo sublime, Godlovitch se muestra a favor de rescatar la idea de lo sublime en otro texto. Siguiendo la noción central que articula su modelo de apreciación, el *modelo del misterio*, Godlovitch sugiere que la incorporación de lo bello a lo sublime que promueve la estética positiva ha de tener lugar, precisamente, para poder apreciar la naturaleza en su misterio, su magia con verdadero asombro, con el propósito final de protegerla:

> Quizás, lo que intenta la estética positiva es volver a encender la apagada estrella de lo sublime - y esto es oportuno. Trágicamente, hemos llegado a una etapa en la que consideramos que nuestro "mágico pozo" terrenal está perdido.[139]

Por lo tanto, de lo expuesto hasta aquí vemos cómo el intento de definir el alcance de la apreciación por parte del holismo de la estética positiva es infructuoso. Y no solamente eso, sino que ese intento parece contravenir el espíritu del punto de vista adoptado por esta aproximación. El holismo conduce así al colapso de las experiencias de lo bello y lo sublime. Aunque tanto en Rolston como en Godlovitch se da un uso diferenciador de ambos conceptos, sus formas de comprender la apreciación no articulan esa diferencia en términos prácticos; es decir: no contemplan que haya dos experiencias de distinto tipo -la de lo bello y la de lo sublime- según cuál sea el alcance de la apreciación, sino que se trata de una sola. No obstante, no encontramos una reivindicación expresa acerca de este asunto. Se ocupa *de facto* ese espacio unitario[140] y se reivindica bien la importancia de la belleza, bien la de lo sublime. A través de la intermediación del conocimiento científico, Rolston busca superar las limitaciones que la comprehensión encuentra frente a la aprehensión estética, dotándola de medios externos para "ver" más allá, proyectivamente, la belleza sistémica de la naturaleza, por sí misma, sublime. Reintroduciendo el misterio de lo sublime en lo bello natural, Godlovitch rechaza que la forma de atender la naturaleza pase por nuestras escalas y categorías perceptivas, negando que exista alguna forma en la que podamos comprehenderla estéticamente y, por ello, que ninguna de las formas sensibles de aprehenderla, estén o no a nuestro alcance sensible, sean adecuadas. El misterio del mundo natural, incognoscible e incomprensible, es sublime y su belleza también lo es, misteriosa y sublime. Por todo ello, cabe afirmar que el alcance de la apreciación estética que promueven y el de la belleza, como noción básica e integradora, es máximamente abarcante e indiferenciado, aplicable tanto a las escalas de lo macro y lo micro sensorial.

Veamos, a continuación, cómo aborda el particularismo el alcance del tipo de apreciación que promueve.

---

139 S. Godlovitch, "Valuing Nature and the Autonomy of Natural Aesthetics", *British Journal of Aesthetics*, vol. 38. nº 2, April 1998, p. 195.

140 B. Chul-Han, *Saving Beauty*, Cambridge, 2018, Polity, p. 22. Recientemente, elaborando una defensa de la belleza natural, Byung Chul-Han ha reivindicado la necesidad de recuperar una noción desubjetivizante de lo sublime, que liquide al yo kantiano y que deshaga la separación que se da entre lo bello y lo sublime típica de la modernidad: "En vez de oponer lo sublime a lo bello, uno debe retornar a la belleza lo sublime."

Particularismo

Pues lo bello no es nada
más que el comienzo de lo terrible, que todavía apenas soportamos,
y si lo admiramos tanto, es porque, sereno, desdeña
destrozarnos.
R.M. Rilke, *Elegías de Duino*[141]

El particularismo de la estética positiva predica la belleza de la naturaleza a partir de juicios estéticos de objetos, fenómenos, ítems o entornos naturales particulares. En la apreciación particularista, la tensión aprehensión/comprehensión estética no alcanza el límite en el que la imaginación es incapaz de representarse la forma de la naturaleza, momento en el que la comprehensión se muestra incapaz de seguir a la aprehensión. A pesar de ello, encontramos que esta aflora en casos ordinarios de apreciación estética de la naturaleza considerando, no ya su relación con magnitudes físicas característica de lo sublime, sino la que mantienen en la apreciación, dado su diverso tamaño, los elementos y detalles que conforman entre sí los objetos y los entornos naturales. Lo hemos visto en el ejemplo de Savary y las pirámides. En la apreciación estética particularista, la tensión aprehensión/comprehensión aparecerá con menor, mayor o total protagonismo, como dice Godlovitch, por arriba o por abajo, dependiendo de cuál sea el alcance de la apreciación que nos ocupe. Puede darse en la mera intuición de objetos que, aunque no sobrepasan los límites de nuestra imaginación, sí difieren en tamaño para ser aprehendidos y comprehendidos en una misma intuición sensible de un entorno. Aparecerá, asimismo, en intuiciones de objetos, fenómenos o *ítems* naturales que quedan por debajo de los límites de nuestra percepción directa, siendo de ese modo, por así decir, infinitesimalmente sublimes, afectando de nuevo estos casos a la imaginación. Paseando por el monte, no tenemos problema en avistar una pequeña charca formada por la lluvia bajo los árboles, ni en apreciar las ranas que descansan en su margen y escuchamos cantar. Pero empezaremos a tener que focalizar mucho más nuestra atención, dejando de percibir otros rasgos periféricos, si encontramos un renacuajo y nos fijamos en él. Más aún si nos afanamos en buscar larvas. A buen seguro, no podremos identificar si hay o no huevos en la charca por más que lo intentemos a simple vista. De ese modo, cada ajuste que realizamos en el alcance de nuestra apreciación, ya sea por la dimensión de la apreciación, por el tamaño de los objetos en los que focalizamos o por la diversidad de aspectos (sentidos implicados y propiedades estéticas) que incluimos en ella, lo efectuamos a costa del alcance de otro u otros aspectos que, pudiendo quedar dentro de la apreciación y la experiencia, quedan o dejamos fuera de ellas.

[141] R.M. Rilke, *Elegías de Duino,* Barcelona, 1994, Visor, p. 27.

Allen Carlson nos deja ver este rasgo de la apreciación cuando reflexiona acerca de en qué consiste apreciar estéticamente un *entorno.* Podemos relacionar su planteamiento con la tensión kantiana cuando nos habla de dos planos de la apreciación: el trasfondo discreto (*unobtrusive background)* y el primer plano prominente (*obtrusive foreground*). Para Carlson, apreciar estéticamente el entorno consiste en hacer prominente el trasfondo discreto:

> Sospecho que la aparente tensión aquí no es debida al concepto de lo estético como estando necesariamente atado a la relación sujeto/objeto o lo visual, sino que más bien es debida a su ser antitético a la apreciación de cualquier cosa solo como trasfondo discreto. (…) Sugiero que el principio de una respuesta a la cuestión de cómo apreciar estéticamente un entorno es algo parecido a lo siguiente. Debemos tener experiencia del lugar de nuestro trasfondo de todas las formas en las que normalmente lo experimentamos, a través de la vista, el olfato, el tacto, y lo que sea. Sin embargo, debemos experimentarlo no como trasfondo discreto (*unobtrusive background*), sino como primer plano prominente (*obtrusive foreground*).[142]

El *Modelo del Entorno* de Allen Carlson

La propuesta de Carlson acerca de cómo hemos de proceder para apreciar estéticamente el *entorno* sigue el argumento principal de su concepción: una analogía de la apreciación estética de arte y naturaleza. Aunque se trata de dos tipos de apreciación estética diferentes, para Carlson, ambos son análogos en un aspecto central: los dos reciben la guía de conocimiento adecuado en cada caso: acerca del arte (historia, crítica y teoría del arte) y de la naturaleza (ciencias naturales y, preferentemente, la ecología). Así, sostiene, para hacer prominente el trasfondo discreto de un entorno natural, necesitamos de conocimiento que nos permita otorgar relevancia justificada a aspectos estéticos concretos que al principio se nos dan en la experiencia como mezclados o amalgamados. En ocasiones, el conocimiento requerido puede alcanzar una gran sofisticación, mientras que, en otras, puede ser muy sencillo o pertenecer al sentido común. Carlson lo explica utilizando un ejemplo del geógrafo Yi-Fu Tuan en el que describe cómo, para apreciar estéticamente la naturaleza, la actitud perceptiva adecuada es la de aprender a ser o volver a sentirnos como niños:

> Un adulto debe aprender a ser tan dócil y descuidado como un niño si quiere disfrutar de la naturaleza de forma polimorfa. Necesita ponerse ropa vieja para poder sentirse libre de estirarse en el heno junto al arroyo y bañarse en una mezcla de sensaciones físicas: el olor del heno y del estiércol de caballo; el calor del suelo, sus contornos duros y suaves; el calor del sol templado por la brisa; el cosquilleo de una hormiga que sube por la pantorrilla de su pierna; el juego de las sombras cambiantes de las hojas en su cara; el sonido del agua sobre los guijarros y las rocas, el sonido de las cigarras y el tráfico lejano. Un entorno así podría romper todas las reglas formales de la eufonía y la estética, sustituyendo el orden por la confusión, y aun así resultar totalmente satisfactorio.[143]

La naturaleza nos ofrece múltiples y diversos estímulos, tantos que, muchas veces, en primera instancia, resultan un tanto confusos. Para Tuan, podemos encontrar en esa

142 A. Carlson, *Aesthetics and The Environment. The Appreciation of Nature, Art, and Architecture*, New York, 2000, p. 48.
143 A. Carlson, 2000, p. 49.

confusión un deleite polimórfico que acompaña a esa mezcla de sensaciones físicas. Carlson por su parte recalca que, cuando hablamos de apreciación estética, necesariamente hacemos alusión al reconocimiento de objetos, propiedades y rasgos estéticos de diverso tipo:

> Para que haya una apreciación estética debemos reconocer el olor del heno y el del estiércol de caballo y quizá distinguir entre ellos, debemos sentir la hormiga al menos como insecto más bien que, digamos, como picadura. Tal reconocimiento y distinción resulta en que ciertos aspectos del fondo discreto se convierten en foco de significación estética.[144]

En ocasiones, el conocimiento puede ser tan sencillo como el que nos hace falta para distinguir los aromas del heno y el estiércol. Siguiendo a Tuan, el aroma del heno y del estiércol puede dársenos en la experiencia de forma combinada o confusa, como una mezcla, en un único olor. De acuerdo con Carlson, apreciar estéticamente ese olor puede consistir en reconocer los elementos que lo componen, el heno y el estiércol. Para Tuan, sin embargo, puede tratarse simplemente de tener experiencia de él como mezcla, sin ese reconocimiento específico, teniendo en cuenta que la apreciación no consiste exclusivamente en atender a ese olor, sino que éste es sólo uno de los diversos elementos que integran el entorno que apreciamos con sus múltiples objetos. Regresando a la cita de Tuan y a su reivindicación de la *mezcla* de sensaciones físicas que típicamente se da en la apreciación estética de los entornos naturales, más difícil resultaría, por ejemplo, confundir las partes duras y suaves del suelo sobre el que nos tumbamos -si hay una piedra en la paja-, algo que podemos reconocer con facilidad, mientras que nos resultará prácticamente imposible reconocer donde empieza y acaba la sombra que las hojas de los árboles trazan sobre nuestro rostro. La dureza y la suavidad del suelo, no se nos presentan como una mezcla, sino simultánea y distintamente, como una combinación que facilita su reconocimiento. Lo mismo sucede con la sombra de las hojas y la luz del sol sobre nuestro rostro, visualmente, no son una mezcla. Sin embargo, no por ello podemos distinguir ambas cosas con la misma facilidad.

Esta forma de acomodar la apreciación a la ocasional fusión perceptiva de ciertos rasgos y objetos estéticos que describe Tuan parece ser extensiva a la sensibilidad oriental en general. Mientras occidente, dice Byung Chul Han, se inclina por la diferenciación, la unidad y la conclusión, la cultura oriental abraza con naturalidad la experiencia de lo que no resulta estéticamente distinguible por entero, la mezcla, la in-diferenciación: "Al pensamiento oriental le es propia una conciencia de la in-diferenciación. Es reacio a los cortes netos. Se evita lo definitivo y lo incondicional. En cambio, se aspira a la diferencia en lugar de paralizarla, en lugar de dejarla flotando en una oposición dicotómica."[145] Lo ejemplifica con el siguiente pensamiento zen:

144 Ibid., p. 50.
145 B.C. Han, *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*, Buenos Aires, 2019, Caja Negra, p. 39, nota al pie n2.

> "La nieve se posa en los brotes de las cañas en la orilla; difícil es ver dónde comienzan estas y donde terminan aquellos". Difícil es ver una diferencia entre el blanco de la flor de la caña y el de la nieve que la cubre.[146]

En la apreciación estética de la naturaleza ni todo es mezcla, ni todo es reconocimiento. Parece que ambos, Tuan y Carlson, llevan parte de razón. El ejemplo de Tuan que ha escogido Carlson hace alusión a rasgos y objetos estéticos del entorno que, siguiendo su distinción, forman parte tanto del trasfondo discreto como de su primer plano prominente. Atendiendo a Carlson, para traer a primer plano el trasfondo discreto necesitamos reconocer los estímulos estéticos que desafían a todos nuestros sentidos según diversas escalas: el heno y el estiércol, la hormiga y el caballo, la hormiga caminando por mi pierna más bien que la sensación de picadura o movimiento de un insecto, la dureza y la suavidad del suelo, la calidez del sol y la brisa, la sombra de las hojas, el sonido del arroyo, etc. Pero ¿cómo hacerlo, cuando los estímulos son tantos, de tan diversa escala, afectando además a todos nuestros sentidos, incluidos aspectos relacionales, sinestésicos, expresivos, etc.?

La complejidad a la que puede atender un sujeto cuando trata de apreciar estéticamente un entorno natural no es privativa de este tipo de apreciación, sino que es inherente a la apreciación estética en general. Cuando apreciamos obras de arte también encontramos estímulos que dividen nuestra atención, aspectos que solicitan cierto tipo de reconocimiento o identificación, que nos invitan a juzgar su relevancia y elementos que compiten por ganar protagonismo en nuestra experiencia y peso en nuestra evaluación. La complejidad se presenta en diverso grado según el objeto de apreciación, pero siempre la hay. Utilizando una distinción que la psicología de la percepción establece entre dos clases generales de atención, focalizada y distribuida, Bence Nanay ha tipificado cuatro tipos distintos de atención que surgen del cruce de las dos clases generales (focalizada/distribuida), teniendo en cuenta que podemos atender tanto a un objeto como unidad, entendido como objeto perceptivo o individuo sensorial[147], como al conjunto de sus propiedades estéticas individuales. Nanay nos dice que la atención puede ser:

> i. Distribuida en relación a objetos y focalizada en relación a propiedades.
> ii. Distribuida en relación a objetos y distribuida en relación a propiedades.
> iii. Focalizada en relación a objetos y focalizada en relación a propiedades.
> iv. Focalizada en relación a objetos y distribuida en relación a propiedades.[148]

Nanay describe la atención del cuarto tipo como específicamente estética: "Estoy interesado en experiencias donde nuestra atención está distribuida en relación a propiedades, pero focalizada en relación a objetos. Denomino a esta clase de atención "atención estética" y sostengo que es un rasgo crucial de algunos ejemplos paradigmáticos de experiencia

146 Ibid., p. 38.
147 B. Nanay, *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford, 2016, Oxford University Press, 2016, p.25: "cuando hablo de atención focalizada en un objeto: por "objeto de atención" quiero decir objeto perceptivo (o, como a veces se etiqueta, "individuo sensorial", véase Cohen 2004, Nanay, 2013).
148 Ibid., p. 24

estética."[149] Aunque, en general, tiene en mente la apreciación estética de obras de arte y en ella el protagonismo del sentido de la vista, Nanay menciona qué sucede cuando lo que apreciamos es un paisaje. En ese caso, sostiene:

> ...el objeto de atención es probablemente el paisaje entero, no un árbol u otro (aunque uno, por supuesto, puede tener experiencia de un árbol particular también). Y en este caso, la atención ejercitada en esta experiencia todavía está focalizada en relación a su objeto, mientras está distribuida en relación a sus propiedades (y entre estas propiedades habrá propiedades relacionales conectando varias partes del paisaje).[150]

El asunto es que, cuando atendemos a un paisaje (o a un entorno natural) tanto la forma de prestar atención focalizada al *objeto*, como el ejercicio de distribuir la atención entre sus diferentes propiedades estéticas requiere de un proceso distinto del que podemos emplear al apreciar obras de arte. Esto es así, dado que, aunque hablamos de naturaleza (o de paisaje) como objeto estético, la naturaleza no puede ser caracterizada ni apreciada como individuo sensorial tal y como señala Nanay. Una vez más nos enfrentamos al problema del *alcance* que estamos queriendo explicar: la naturaleza es inabarcable. Hablamos de ella como objeto de nuestra atención, pero no se trata de *un* objeto. Al menos, no en el mismo sentido en el que una obra de arte, una escultura, una iglesia o un árbol lo son. Como caracterizó Ronald Hepburn, los entornos naturales, como *objeto* de apreciación estética (como aquello a cuyo contenido el sujeto presta atención) no poseen marcos que identifiquen, ordenen o limiten formalmente la apreciación.[151] Los entornos son conjuntos indeterminados de objetos y fenómenos ligados al medio en el que se dan o se producen, cada uno de ellos con sus propiedades, muchas de las cuales son cambiantes, causalmente interdependientes (como el movimiento de las hojas de los árboles y el viento, las luces y las sombras) y a veces elusivas, a las que hay que sumar, como indica Nanay, propiedades relacionales, entre otras. Por ello, en primer lugar, cuando apreciamos un entorno natural, nuestra atención no puede proceder poniendo el foco en el paisaje o en el entorno tomándolo como un objeto, en sentido literal, y distribuyéndose entre sus propiedades. No es posible, en segundo lugar, porque, como consecuencia de lo anterior, las propiedades de ese objeto tampoco son tales. Aquello a lo que llamamos "objeto de atención" no es un objeto con x propiedades, sino un conjunto de x objetos y fenómenos dados en un entorno con sus propiedades, más otras subsecuentes asociadas o no a tales objetos. A esto hay que sumar, por último, que cuando apreciamos estéticamente un entorno, y siguiendo a Carlson, nuestra atención necesita ocuparse, al menos, de dos planos: un primer plano prominente y un trasfondo discreto[152]. Apreciar un entorno exige una tarea de composición extra de la que requieren los objetos como unidades físicas particulares ¿Cómo procedemos entonces con la atención? A continuación, voy a

149 Ibid., p. 23.
150 Ibid., p. 25.
151 Más adelante veremos cómo el modelo causal de Noël Carroll defiende que los objetos naturales o ciertos rasgos del entorno eventualmente se presentan como marcos adecuados para la apreciación.
152 En el caso de entornos mixtos, habría que añadir a las variables la coexistencia de objetos, fenómenos y propiedades de distinto origen, natural y artefactual.

proponer, siguiendo los tipos de atención propuestos por Nanay y los dos planos estéticos que asume Carlson, cómo podría ser el proceso por medio del cual nos formamos un entorno o un paisaje como objeto estético de atención. El objetivo del siguiente ejemplo no es tanto describir cómo es ese proceso, de hecho, sino de mostrar cuál es su complejidad. El proceso podría ser del siguiente tipo.

Primero, necesitamos formamos un objeto de atención, que es un entorno o un paisaje. Ello requiere que previamente prestemos diversos y sucesivos tipos de atención a diversos tipos de *ítems* y propiedades de distinto alcance. Así, en primer lugar, para hacer prominente el trasfondo discreto de un entorno natural, necesitaríamos[153]:

1. Pasar de una atención distribuida en relación a objetos y a propiedades de primer plano y de trasfondo, en la que nos encontramos al principio de la apreciación, cuando no hemos depositado el foco de atención en ningún rasgo u objeto concreto, para entonces:
2. Prestar atención distribuida en relación a los objetos de ese plano único inicial para focalizarla en algunos de ellos. Con ello conseguimos traer ciertos objetos a primer plano. De ese modo, a continuación, podríamos:
3. Focalizarla en alguno de ellos y distribuirla entre sus propiedades. Una vez ahí, podemos:
4. Focalizarla en algunas de esas propiedades, comenzando de ese modo nuestra exploración estética del objeto particular.

La apreciación de las propiedades estéticas de un objeto tiene lugar más bien como un ciclo de atención que se les presta sucesivamente, ya que rara vez prestamos atención a una única propiedad del objeto, si no es intencionadamente. Por ello, habiendo explorado x propiedad, volvemos a distribuir nuestra atención entre el conjunto de propiedades del objeto para volver a seleccionar otra/s (3 → 4) y proseguir con ese proceso. Una vez que hemos cumplido con nuestra inspección estética del objeto, como resultado del proceso de nuestra atención, obtendríamos:

5. Una impresión perceptiva de ese objeto, que se corresponde con la suma o combinación de las propiedades estéticas que en él hemos visitado, lo cual no implica que hayamos agotado el conjunto de sus propiedades, ni, por

153 Como digo, con el desarrollo de este ejemplo no pretendo asumir una hipótesis fuerte sobre los pasos específicos con los que la atención-percepción del entorno tiene o pueda tener lugar, sino solo sumarme a la descripción del problema del alcance utilizando la tipología de la atención presentado por Nanay, asociándolo al argumento de Kant que presento (Savary, distancia apreciativa) para defender mi caso frente a los problemas del alcance de la estética positiva. Los problemas de alcance son constitutivos de la apreciación estética del entorno sea cual sea el tipo de alcance escogido para la apreciación. Y esto sucede no sólo en relación al tamaño y la distancia de los objetos, sino que acontece también como algo asociado a la diversidad de objetos, propiedades, planos (tamaños, distancias) y a las múltiples relaciones de todos ellos entre sí.

tanto, al objeto como objeto de atención/apreciación estética.

Cuando hemos prestado atención a x propiedades de un objeto y nos hemos formado una impresión perceptiva del mismo, tenemos, en segundo lugar, dos opciones en relación a su trasfondo. La primera, prescindir de él. Somos conscientes[154] de su presencia discreta y de la relación que el objeto mantiene con su entorno, pero decidimos no incluirlo en nuestra apreciación. Esto puede ser entendido de dos formas. Carlson lo describe como un tipo de apreciación al que denomina *Modelo del objeto*, típico de la apreciación estética del arte. Cuando en nuestra apreciación aislamos a un objeto natural de su entorno, para Carlson nos comprometemos con una forma de apreciación artística, algo que considera inadecuado para la apreciación estética de la naturaleza. Dejamos de apreciar estéticamente objetos naturales en su entorno para apreciar un objeto natural descontextualizado, al modo en el que apreciamos obras de arte, y en la que el objeto ha perdido su unidad orgánica de referencia:

> ...incluso cuando no se requiere que los objetos naturales sean vistos como objetos artísticos, el modelo del objeto impone ciertas limitaciones sobre nuestra apreciación de los objetos naturales. La limitación es el resultado de la extracción del objeto natural de su entorno que el modelo del objeto requiere para empezar siquiera a proveer de respuestas a las cuestiones de qué y cómo apreciarlo. Pero, al requerir esa desubicación, el modelo del objeto se vuelve problemático. El modelo del objeto es más apropiado para aquellos objetos artísticos que son unidades artísticas autocontenidas. Estos objetos son de tal forma que ni su entorno de creación, ni su entorno de desarrollo son estéticamente relevantes: la extracción de un objeto artístico autocontenido de su entorno de creación no variará sus cualidades estéticas y el entorno de desarrollo de tal objeto no afectará a sus cualidades estéticas. Sin embargo, los objetos naturales poseen lo que podemos llamar unidad orgánica con sus entornos de creación: tales objetos son un parde de, y se desarrollan a partir de, los elementos de sus entornos por medio de las fuerzas que operan en el interior de estos entornos. Así, los entornos de creación son estéticamente relevantes para los objetos naturales. Y por esta razón los entornos de desarrollo son igualmente relevantes en virtud del hecho de que estos entornos serán o bien los mismos, o bien diferentes de, los entornos de creación.[155]

Otra forma de entender cómo podemos prescindir del entorno como trasfondo en la apreciación es la que defiende Malcolm Budd en su conocido ejemplo del tigre enjaulado[156]. Budd sostiene que un entorno modificado o mixto (un zoo) no impide que podamos tener una apreciación estética de la naturaleza, como naturaleza. Por ejemplo, al apreciar un tigre que habita en él a pesar de los elementos artefactuales o humanos que circundan al objeto de nuestra atención:

> En un zoo no podemos apreciar a un animal en su entorno natural. Pero de ahí no se sigue que nuestra apreciación deba ser la de un animal enjaulado –la de un animal como si estuviera enjaulado. Más bien, podremos ignorar sus circunstancias y apreciar al animal mismo (dentro de los severos límites impuestos por su cautiverio). [157]

---

154 Somos conscientes de que el objeto pertenece a un entorno determinado o, al menos, que se halla en un entorno, aun cuando este pudiera ser desconocido o ajeno para nosotros.

155 A. Carlson, 2000, p. 44. Este argumento de Carlson vuelve a hacer hueco al holismo en su paradigma particularista. A no ser que el entorno se entienda siempre de forma local y como trasfondo discreto, como reivindica en el caso

156 M. Budd, 2014, p. 28.

157 Budd presenta dos casos para este mecanismo de abstracción: el mencionado, un tigre en un zoo y el del

En este caso, se producen dos descontextualizaciones: la del tigre, que vive en un entorno que no es el suyo propio, y la de la apreciación, que no lo atiende. Ante nosotros tenemos un objeto natural (tigre) en un entorno mixto (zoo). Apreciamos estéticamente al tigre como naturaleza y prescindimos del entorno mixto, el cual, de ser incluido en la apreciación, alteraría en determinado sentido nuestra percepción del tigre. Los casos que Carlson y Budd plantean son distintos y tienen motivaciones e implicaciones diferentes en las que nos detendremos más adelante cuando hablemos de formalismo y de entornos mixtos. Para lo que nos ocupa en este momento, ambos ilustran que, de hecho, podemos dejar fuera de nuestra apreciación estética el entorno, entendido como trasfondo discreto, y centrarnos en la apreciación de un objeto natural particular, aunque esto pueda ocasionalmente ser considerado correcto o no. Asimismo, estos casos muestran el modo en el que el particularismo decide constantemente sobre el alcance de la apreciación estética y sobre cómo y dónde se deposita y se distribuye la atención que prestamos a sus objetos y rasgos.

La segunda opción es la de sí incluir el trasfondo en la apreciación. Sin embargo, para Carlson, apreciar el entorno como trasfondo discreto es antitético de lo estético. ¿Es posible, entonces, que podamos prestar atención al entorno como trasfondo para formarnos una impresión estética de él sin que nuestra atención altere su carácter discreto, esto es, sin que hagamos de él un objeto de primer plano? ¿Cómo procederemos con nuestra atención para relacionar objetos de primer plano y el trasfondo discreto en que consiste un entorno ante el que inicialmente mantenemos una atención distribuida?

6. 5) + (trasfondo discreto del objeto)[158]

Para incorporar el trasfondo discreto de un entorno a la apreciación lo volvemos a considerar como un plano único inicial y seguiríamos un proceso similar al que hemos mantenido para traer objetos a primer plano. Así:

7. Distribuiríamos la atención sobre los *n* objetos del trasfondo y entre las *n* propiedades del trasfondo. Entonces:
8. Seleccionaríamos alguno/s de los *n* objetos que puedan constituir el trasfondo de la apreciación (montaña, tormenta, volcán, valle, puesta de sol, sonidos de animales, etc).
9. Focalizaríamos nuestra atención en ese objeto genérico que define de manera prominente al trasfondo y distribuimos nuestra atención en alguna propiedad del mismo (su magnitud, sonoridad, majestuosidad...), al tiempo que mantenemos distribuida nuestra atención entre las propiedades discretas del trasfondo (aspectos de fondo: sonido de fondo, luz de fondo, sombras, temperatura, etc.).

agua corriente surgida del grifo de una fuente.

158 En 6: apreciamos el objeto en su entorno, en su trasfondo discreto, el cual se da en la apreciación sin que prestemos atención focalizada a objetos de fondo concretos (montaña, lago, llanura...), pero con atención distribuida a las propiedades de fondo discretas (luz, profundidad, sonido ambiental, etc.).

10. Igual que hicimos al inspeccionar objetos de primer plano, volvemos a distribuir nuestra atención entre las propiedades del objeto que nos ocupa para seleccionar y focalizarnos en otra, hasta formarnos una impresión del objeto. Lo mismo, con otros objetos, que nos ayuden a completar nuestra impresión del trasfondo. Una vez recorridos los objetos con los que nos hemos formado un trasfondo:
11. Pasaríamos de la atención distribuida que tenemos en las propiedades del trasfondo focalizando en alguna de ellas (luminosidad, sonido de fondo, tono expresivo general del entorno según su trasfondo…) que ilustre el trasfondo como trasfondo, y repetirlo, hasta:
12. Formarnos una impresión del trasfondo (objetos de fondo + propiedades discretas de fondo) y, finalmente:
13. Formarnos una impresión del paisaje/entorno, un objeto de atención, el cual, en relación al entorno como objeto de apreciación, nunca será exhaustiva o completa.[159]

ENTORNO NATURAL (paisaje)				
	PRIMER PLANO PROMINENTE		TRASFONDO DISCRETO	
ATENCIÓN (**f**oc/**d**is)	Objetos	Propiedades	Objetos	Propiedades
1)	(d)	(d)	(d)	(d)
2)	(f)	(-)	(d)	(-)/(d)
3)	$(f)^n \rightarrow (f)'$	(-)	(-)/(d)	(-)/(d)
4)	(f)’	$(d)^n$	(-)/(d)	(-)/(d)
5)	(-)	$(d)^{n'} \rightarrow (f)^{p'}$	(-)/(d)	(-)/(d)
6)	(f)’	$(f)^{p'}$	(-)/(d)	(-)/(d)
7)	(-)	(-)	$(d)^n$	$(d)^n$
8)	(-)	(-)	$(f)^n$	$(d)^n$
9)	(-)	(-)	$(f)^n \rightarrow (f)'$	$(d)^n$
10)	(-)	(-)	(f)’ | (d)’	$(d)^n$
11)	(-)	(-)	(f)’ | (f)’ “	$(d)^n$
12)	(-)	(-)	(d)	$(d)^n \rightarrow (f)^n$
13)	(-)	(-)	(d)	$(d)^n \rightarrow (f)'$
14)	(-)	(-)	(f)	(f)
15) = 6+14	(f)	(f)	(f)	(f)

159 Las zonas de sombra en el cuadro se corresponden con los ámbitos en los que la atención estaría activa en un momento dado. Como puede observarse, en la tabla se ofrece una aproximación lineal y sumatoria de la tarea de la atención, algo que no se corresponde necesariamente con lo que sucede en la experiencia. Como ya he mencionado, la intención del ejemplo es mostrar la complejidad que reside en la apreciación estética del entorno, también en la del particularismo, a pesar de que el alcance típico de sus casos sea menor que el de los asumidos por el holismo.

Siguiendo a Nanay, vemos cómo, a la hora de apreciar estéticamente un entorno, la atención procede según un proceso complejo y dinámico, por medio del cual prestamos dos tipos de atención -focalizada y distribuida- a objetos y propiedades, de primer plano y de trasfondo, atendiendo a Carlson. Sin embargo, no sólo se trata de prestar atención a objetos y propiedades. Necesitamos incorporar al proceso sucesivamente, los productos de la atención prestada a esos objetos y propiedades, la cual no consiste solamente, por así decir, en una lectura literal de los mismos, una recolección-representación mecánica de sus datos, sino además una interpretación sensible de los mismos, que vamos generando como contenido de nuestra aprehensión. De ese modo, vamos formando como resultado el "objeto de atención" al que denominamos paisaje o entorno, en el sentido de entorno percibido, y, más allá de la mera atención, entorno experimentado. El paisaje o entorno percibido nunca agota al objeto estético (naturaleza/entorno) como objeto de apreciación, pues nunca atendemos a todos/as sus objetos y propiedades, en todas sus escalas, manifestaciones, dimensiones, en todas sus relaciones, en todos sus momentos. Al apreciar estéticamente el entorno (natural) el sujeto se topa con una tensión permanente de carácter insalvable entre el todo y las partes. Este es el problema que retrata Kant. Si con el holismo no somos capaces de integrar las partes en un único conjunto, con el particularismo no somos capaces de desgranar las partes y atenderlas, según subconjuntos, sea cual sea la dimensión escogida.

Comprobamos cómo las dificultades de definición del alcance de la apreciación estética particularista se multiplican significativamente, a pesar de no alcanzar el límite de lo sublime matemático. El fondo discreto del entorno natural contiene un número indeterminado de objetos de distinta escala, los cuales implican distintos alcances para nuestra atención/apreciación. Hacer prominente el trasfondo, como señala Carlson, consiste en seleccionar y distinguir objetos y propiedades o, de otro modo, alcances y escalas. Por otra parte, para reconocer objetos y propiedades, como sucedía con la emoción correcta de las pirámides en Savary, hay una distancia apreciativa (cuyos márgenes son variables, pero relativamente amplios), que nos permite hacer de un objeto o de una propiedad inicialmente discreta un rasgo prominente de nuestra experiencia de forma eficaz, como requisito previo para ese reconocimiento que enfatiza Carlson. La posibilidad del reconocimiento que defiende Carlson va ligada, de ese modo, a la eficacia de la distancia apreciativa, esto es, al alcance de la apreciación en relación al entorno y sus objetos. Por lo tanto, el alcance de la apreciación que escogemos antecede y sienta las bases para la distinción de propiedades y objetos y la posibilidad de su reconocimiento. Para que esa distinción y ese reconocimiento de objetos y propiedades, llegado el caso, puedan cumplirse, se hace eventualmente necesario modificar de manera sucesiva el alcance de nuestra atención, ajustándolo a objetos y propiedades del trasfondo y de primer plano. De otro modo, no podremos distinguir y reconocer a la hormiga cuando apreciemos al caballo o habrá ocasiones en las que el olor del heno y el del estiércol se nos presenten en la experiencia como dos tonos de un mismo olor,

como cuando hablamos de percibir un rojo fresa o un azul verdoso, en vez de como dos olores por separado. La elección del alcance, por tanto, tiene consecuencias en el plano de la comprensión estética, también en la ligada al entendimiento y esas consecuencias son diferentes para lo que podemos distinguir y reconocer con cada sentido. Porque, realmente, ¿podemos distinguir y reconocerlo todo? Los elementos no distinguidos y reconocidos, o no distinguibles y reconocibles, como el blanco de la nieve y el de la flor de Han, ¿contravienen realmente lo estético o son más bien parte de su carácter contingente?

Estoy de acuerdo con Carlson en que, a la hora de comprender y describir en qué consiste la apreciación estética de la naturaleza, como naturaleza, es central darse cuenta de que hablamos y tratamos de apreciar estéticamente un *entorno*. En sus palabras:

> ...lo que es importante es reconocer que la naturaleza es un entono y es natural, y hacer ese reconocimiento central para nuestra apreciación estética. De ese modo, apreciaremos la naturaleza por lo que es y por las cualidades que tiene.[160]

Sin embargo, discrepo de él cuando afirma que apreciar la naturaleza en su calidad de entorno consiste en hacer prominente el trasfondo discreto, como si atenderlo eliminara por completo su carácter discreto. Y también con la razón que ofrece: que apreciar el trasfondo discreto como tal es antitético de lo estético. Acogiéndose a la terminología de John Dewey, aboga por que todo el contenido de la experiencia estética necesita ser *consumatorio*[161] (reconocimiento consumado) para que la experiencia lo sea. He intentado mostrar que los objetos apreciados en primer plano conservan aspectos discretos, ya que al focalizar nuestra atención en ellos nunca agotamos sus cualidades, ni las cualidades surgidas de las relaciones potenciales que estas pueden mantener con otros objetos y con el resto del trasfondo. En la naturaleza no existe la distancia apreciativa funcionalmente perfecta, puesto que sus objetos, como tales indiferenciados *a priori*, son todos, como afirma Godlovitch, merecedores de atención por igual. La apreciación exige que el punto de vista del sujeto se forme a partir de un juego de distancias respecto del objeto de atención que se está elaborando. He querido llamar la atención, además, acerca de por qué apreciar el trasfondo discreto como tal es una parte necesaria de la apreciación estética del entorno, así como que hacerlo no implica necesariamente traer el trasfondo o sus rasgos a primer plano. Para la apreciación estética del entorno, los objetos del trasfondo y sus propiedades junto con las propiedades estéticas de fondo (sin objeto) del trasfondo son significativos por su carácter discreto, en su discreción, tanto como por sus cualidades en las que podemos focalizar nuestra atención, tanto como distribuirla.

Así, el problema del alcance y de los límites en los que opera la aprehensión estética en

160 A. Carlson, 2000, p. 51.

161 Ibid., p. 50: "Más bien debe ser lo que Dewey llama una experiencia consumatoria, una en la que el conocimiento y la inteligencia transformen la cruda experiencia haciéndola determinada, armoniosa y significante. Por ejemplo, de cara a que haya una apreciación estética debemos reconocer el olor del heno, el del estiércol de caballo y quizás distinguirlos."

su relación con la comprehensión estética no sólo existe cuando alcanzamos los casos de lo sublime matemático en los que, a partir de determinado momento (el de la capacidad máxima de nuestra intuición sensible), la comprehensión se ve desbordada. En la apreciación estética particularista, la aprehensión nos muestra límites internos (de capacidad de atención, selección y combinación) y externos (dimensión o diversidad de objetos y propiedades) en *todos* los casos de apreciación. La relación entre la aprehensión y la comprehensión estéticas va modificándose sucesivamente durante la apreciación. Dicho de otra forma, la apreciación estética de cualquier entorno requiere de la combinación de distintas instancias de apreciaciones de distinto alcance o, si se prefiere, de la modificación paulatina del alcance de una apreciación global que llamaremos unitaria. Apreciar estéticamente un entorno no es una acción sino una actividad que ponemos en práctica y que en sí misma no posee ni un comienzo ni un final definidos. El entorno, como objeto estético de atención, está en proceso de formación permanente.

En relación a la distinción de los juicios y las experiencias de lo bello y lo sublime, los particularismos no incluyen los casos de lo sublime en la idea de belleza positiva de la naturaleza. Allen Carlson lo afirma con claridad cuando sostiene que: "ni la tradición de lo sublime, ni sus versiones contemporáneas, nos proveen de medios para justificar la estética positiva."[162] Con esta crítica, Carlson hace referencia a quienes defienden la apreciación de lo sublime como instancias de apreciación positiva. Sería, por ejemplo, el caso de Kenneth Simonsen, quien, considerando que la naturaleza no es un artefacto, defiende que los juicios críticos acerca de ella están fuera de lugar incluidos los de los casos de lo sublime. Simonsen piensa que Burke cometió una suerte de error psicológico al confundir lo maravilloso con lo terrorífico. De ese modo, nos dice, es necesario corregir el error y adecuar nuestras respuestas, siendo correctas las de maravillarse y admirar la naturaleza[163]. Yuriko Saito, por su parte, reclama el carácter "negativo" de los casos de apreciación estética de desastres naturales, que nos superan en capacidad y nos sobrecogen. Defiende que es un requisito de la corrección moral de la experiencia estética considerarlos así, como incapacitantes para ser apreciados estéticamente, pues sus aspectos amenazantes o dañinos hacen difícil, si no imposible mantener la distancia necesaria, física y/o conceptual, para poder apreciarlos. Cuando la naturaleza se muestra todopoderosa, mantiene, no podemos ni entenderla sistémicamente, ni apreciarla estéticamente. Poder hacerlo requeriría de la adopción de un punto de vista sobrehumano que colisiona con el alcance de la sensibilidad y del entendimiento. Para Saito, estos casos, al final, de lo sublime, desbordan el alcance de la estética positiva:

> *Teóricamente*, deberíamos ser capaces de apreciar el modo en el que estos fenómenos naturales expresan los procederes de la tierra trascendiendo nuestras preocupaciones terrenales sobre sus efectos en nosotros. Pero no estoy segura de si es psicológicamente posible adoptar ese punto

162 Ibid., p. 81.
163 Ibid., p. 79.

> de vista concienzudamente no antropocéntrico mientras estamos en medio de la experiencia real. Después de todo, tratamos con *nuestra* experiencia estética, la cual es soportada por *nuestro propio* y único conjunto de aparato sensorial, propensiones, limitaciones y preocupaciones. No nos ocupa una experiencia estética posible de un ser super-humano que pueda tener una visión general global de rango extremadamente amplio en la que situar varios desastres naturales y cuya actitud hacia su propia existencia difiera de la nuestra.[164]

En definitiva, los casos de lo sublime son considerados un límite en el particularismo de la estética positiva. Y son un límite, en primer lugar, debido al problema del alcance que su apreciación plantea para la sensibilidad. Se puede aducir que, para Kant, ambos aspectos, el valor negativo y el problema del alcance, van de la mano. Sin embargo, como hemos visto, el problema del alcance es tanto un problema interno (de la apreciación), tanto como externo (de la naturaleza/entorno como objeto) y se muestra operativo tanto para los casos de lo sublime como para los de lo bello.

La actividad de la evaluación estética se ve afectada por el alcance de la apreciación y la tensión aprehensión-comprehensión

Antes de valorar cuál es la fuerza con que la estética positiva afirma la belleza de la naturaleza, me dispongo a considerar brevemente qué influencia tiene el alcance de la apreciación en la actividad de la evaluación. Al evaluar asignamos valores estéticos (en sentido amplio), a propiedades, objetos, conjuntos de objetos y entornos estéticos. Vamos a ver cómo, tanto en el caso del holismo como en el del particularismo, la evaluación, como momento o actividad de la apreciación, se ve afectada en su alcance por la tensión entre aprehensión-comprehensión del ejemplo de Kant.

El alcance de la evaluación es el asumido por el alcance de la apreciación estética. En el caso del holismo, máximamente abarcante. La belleza de la naturaleza apreciada desde concepciones holistas es, a mayor alcance, cada vez menos gruesa, ya que el sujeto conserva menos capacidad de atender comprehensivamente al detalle. Del mismo modo, a menor grosor, la belleza resulta más universalizable. Una consecuencia no deseable para el holismo es que, una belleza de ese tipo, delgada y universalizable, puede ser considerada como, o asociada con, la belleza escénica. No porque el propósito de la apreciación sea promover o procurar ese tipo de belleza, como sucede con la atribuida a determinadas tradiciones pictóricas, contra cuyos modelos, notoriamente, se enfrentan muchos defensores de la estética positiva. No es ese el caso. Si no, más bien, como consecuencia del alcance que adopta el punto de vista de la apreciación con el que se comprometen. Apreciar belleza escénica tiene como requisito una caracterización de la idea de escena y/o de lo escénico, acompañadas de una concepción mínima de cuáles pueden ser sus condiciones de satisfacción. En la escena y en lo escénico (artístico o no) prima, sin duda, la idea de conjunto o de unidad estética del objeto apreciado frente al protagonismo de las partes y también que

164 Y. Saito, "The Aesthetics of Un-scenic Nature", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, nº 2, Spring 1998, p. 108.

el sujeto tenga la capacidad de apreciar esa totalidad. De este modo, según su *alcance*, lo escénico, cumple con los criterios de satisfacción de la apreciación holista y viceversa. En definitiva, a mayor alcance: menos detalle de objetos y propiedades estéticas particulares y menos probabilidad de encontrar fealdad; más protagonismo de la vista, menos compromiso multisensorial; con ello, más frontalidad, más panorama, menor *sentido* de un alrededor, de entorno. A menor alcance, menos capacidad de encontrar rasgos específicos en el entorno como marco o trasfondo y mayor dependencia de los objetos concretos como referentes de la apreciación. Como dice la cita de Francis Sparshott que recoge Carlson: "considerar algo ambientalmente es primeramente considerarlo con respecto a la relación del "yo con el lugar" más que "sujeto a objeto" o "viajero a escena".[165]

Dejando fuera los casos de lo sublime, el particularismo promueve una apreciación de menor alcance. Como vimos en Savary y hemos visto en Carlson, la comprehensión estética continúa viéndose desafiada internamente por la diversidad de objetos y propiedades de distinta escala a los que puede atender, así como por las relaciones que estos mantienen entre el fondo y el primer plano. Otro factor que comienza a intervenir con mayor protagonismo es la diversidad de sentidos que, a menor alcance, tienen presencia en la apreciación. Con ello, de nuevo, se produce un incremento del número de propiedades estéticas disponibles para la atención. El sujeto, como señalaba Kant, se ve obligado a dejar siempre cosas fuera de la apreciación, a perder por un lado y ganar por otro. Por todo ello, en la evaluación particularista, la belleza va a ganar grosor y va a perder potencia escénica y capacidad universalizadora. A pesar de que al ver disminuido el alcance la aprehensión trabaja con mayor comodidad, ello implica un incremento del nivel de detalle. Por ello, la evaluación necesita atender a un conjunto estético que posee más propiedades, potencialmente más diversas, incluyendo la posibilidad de que estas sean negativas, junto con la relación entre objetos y propiedades de primer plano y de fondo para llegar a conclusiones acerca de su valor. Lo vemos resumido en la siguiente tabla:

	Apprehensio	*Comprehensio*
Holismo Apreciación	*greatest* → sublime matemático mayor escala → Nat como obj singular (*vs* sublime) menos sentidos → formas grandes (visual)	greatest-informe objeto -formal (?)
Holismo Evaluación	Belleza delgada	escénica universalizable
Particularismo Apreciación	menor alcance → mayor diversidad de formas más sentidos → mayor diversidad propiedades estéticas infinitesimalmente pequeño → sublime matemático ***tinniest***	mayor detalle
Particularismo Evaluación	Belleza gruesa → mayor diversidad → mayor probabilidad de fealdad	menos B escénica menos universalizable

En el caso de la apreciación causalmente despertada observamos una situación similar:

165 A. Carlson, 2000, p. 47.

el alcance la apreciación va a estar determinado por el alcance del objeto estético (objeto o entorno) que ha despertado en nosotros una determinada emoción.

Según su *fuerza*

Cuando hablamos de la *fuerza* de la belleza hacemos referencia a dos cuestiones diferentes: una, a la intensidad de la belleza como cualidad o atributo de la naturaleza; otra, a la intensidad que la belleza posee en la experiencia estética de un sujeto como cualidad o sentimiento experimentado. Así, cuando los defensores de la estética positiva afirman que la naturaleza posee belleza positiva afirman, bien que la naturaleza es siempre bella o posee belleza positiva, bien que cuando la apreciamos estéticamente nuestras experiencias son de belleza positiva. Las concepciones de la estética positiva atribuyen belleza a la naturaleza según estos dos distintos tipos de fuerza y comprometiéndose con su intensidad en distinto grado. Hettinger la describe como principio de caridad[166]:

> La idea de que toda la naturaleza es bella es un punto de inicio útil para aquellos que empiezan a desarrollar las habilidades necesarias para una mejor apreciación estética de la naturaleza. La estética positiva es un principio de caridad para a apreciación de la naturaleza y quizá una asunción escondida para muchos naturalistas que enseñan apreciación de la naturaleza.[167]

Como hemos visto, a la hora de apreciar estéticamente un entorno natural existe una relación directa entre el alcance de la apreciación y el alcance de la evaluación que afecta a la intensidad de la fuerza con la que podemos predicar su belleza. El alcance de la apreciación y la fuerza de la evaluación, por tanto, son inversamente proporcionales entre sí. A mayor alcance, menor grosor evaluativo, menor definición. He intentado mostrar que esto sucede tanto para casos en los que nos movemos dentro del rango de lo bello, como para cuando nos encontramos con casos de lo sublime. La diversidad natural se rebela a ser cualitativamente atrapada cualquiera que sea el alcance perceptivo o apreciativo escogido. Partiendo de esta situación, ¿cuáles son los argumentos presentados por los defensores de la estética positiva en relación a la fuerza de la belleza que se predica?

En general, los argumentos relativos a la fuerza no incluyen justificaciones que tengan que ver con el alcance de la apreciación, sino que siguen dos estrategias argumentativas básicas.[168] La primera la proclama, afirmándola, declarándola. La segunda, la elabora, minimizando, integrando, transformando la fealdad o los rasgos estéticos negativos y/o buscando producir belleza. Del lado de la afirmación contamos, en primer lugar, con una concepción que sostiene la belleza de la naturaleza como rasgo innegociable. Para Eugene Hargrove la belleza natural es incontestable:

166 También Godlovitch considera que es posible apelar a un principio de caridad estético para arte y naturaleza considerando que quien lo adopta se compromete con la idea de que todo objeto artístico o natural posee *algún* bien en él. (1998, p. 188, nota a pie 19).
167 N. Hettinger, 2017, p. 27.
168 En los argumentos que presentan al conocimiento como criterio productor de belleza, veremos un ejemplo de Rolston en el que la relación alcance-fuerza, aparece convocada, aunque no presentada como justificación.

> según la estética positiva, la naturaleza, en la medida en que es natural (esto es, no alterada por los seres humanos), es bella y no tiene cualidades estéticas negativas. (…) De acuerdo con esta visión, alguien que encuentra fealdad en la naturaleza simplemente falla en percibir adecuadamente la naturaleza, falla en encontrar los estándares apropiados por los cuales juzgarla y apreciarla estéticamente.[169]

Considerando que Hargrove niega una evidencia general que asumimos como válida, no me detengo en este argumento. Tomo como punto de partida las concepciones que de un modo u otro asumen las descripciones y las experiencias de fealdad natural.

Holismo y particularismo enfrentan distintas consecuencias en relación a la intensidad de la fuerza con que pueden afirmar la belleza natural. El holismo y su punto de vista máximamente abarcante asume (o se van a ver obligados a asumir) un concepto delgado o máximamente delgado de belleza. Esto les va a reportar una ventaja y un inconveniente. Por un lado, necesitan asumir el coste implícito relativo al posible carácter escénico de la belleza holista; por otro, les facilita la universalización de la afirmación y la inducción subyacente. Con un punto de vista acotado, el particularismo maneja un concepto más grueso de belleza y se enfrentan a una mayor probabilidad de presencia de fealdad natural, así como del mayor número de sentidos implicados en la apreciación. Por ello, el particularismo se debate con una menor capacidad aseverativa e inductiva de la tesis. A continuación, presento los argumentos que buscan afirmar belleza seguidos de aquellos que buscan integrar, minimizar o transformar la fealdad y/o producir belleza.

Argumentos que afirman la belleza positiva de la naturaleza

Un primer modo de defensa de la belleza positiva de la naturaleza consiste en afirmarla y describirla como rasgo esencial o general. En esta línea, encontramos cuatro argumentos o justificaciones principales: 1) la tesis del valor esencial; 2) la tesis del valor igualitario, junto a 3) la subtesis del valor equiparable; y, por último, 4) el argumento que sostiene que la naturaleza exhibe distintos grados de belleza. He procurado ordenar estas cuatro justificaciones de manera que pueda hacerse evidente que en el tránsito de un argumento a otro se produce una pérdida paulatina en la capacidad de afirmación de la conclusión, dado que pasamos de abrazar una belleza que al inicio se nos presenta como esencial (intrínseca) para pasar a ser tomada como incomparable, después como equiparable y, en último caso, como comparable. Comprobaremos cómo la estrategia de afirmación de la belleza positiva de la naturaleza se va a ver en la necesidad de robustecer cada vez más sus mecanismos explicativos y normativos, así como en la obligación práctica de rebajar o acotar sus aspiraciones.

169 E. Hargrove, *Foundations of Environmental Ethics*, Denton, 1989, Environmental Ethics Books, p. 177.

Valor esencial

Rolston y Godlovitch consideran que la naturaleza es un sistema de valor intrínseco fundamental. Para Rolston, creado, cognoscible:

> El esteta aquí está tratando de tener experiencia de todos los hechos, no limitándose solo a los locales. Esto no es romanticismo ciego, es realismo de ojos abiertos que quiere ver más allá de las perspectivas individualistas y humanistas, y ve belleza sublime, en la lucha por la vida evolutiva y ecosistémica. El resultado no es que la naturaleza virgen sea estéticamente positiva de manera invariable en cada detalle inmediato, sino que lo es *esencialmente* cuando la fealdad es abrazada por lo sublime.[170]

La naturaleza sistémica, sostiene Rolston, es valiosa como un sistema productivo.[171]

> Los biólogos pueden estar abiertos a tipos de cuestiones más profundas sobre el significado e importancia de la vida que estudian. Del mismo modo, los teólogos otrora hablaban de una especie de clásica doctrina de Dios como Creador, quien diseñó o creó las criaturas. Ahora creo que, en estos días, desde Darwin, hemos tenido que proveernos de una concepción diferente de lo que es la actividad de creación. Tiene que ver con una génesis evolutiva a lo largo de grandes periodos de tiempo y, en ese sentido, la ciencia cambia las formas y conceptos de creación y pensamiento teológico, de manera que se influencian mutuamente.[172]

Para Godlovitch, el valor intrínseco de la naturaleza no está ligado a la idea de creación y es radicalmente incognoscible:

> la naturaleza *qua* naturaleza no puede estar incompleta o esperando una lectura para que nosotros la aprehendamos estéticamente. A pesar de los libros de naturaleza, no existe el libro de la naturaleza. La naturaleza es a la vez libre de textos y libre de signos porque en sí misma está enteramente desprovista de significado y por lo tanto no sujeta *qua natural* a interpretación.[173]

En ambos casos y en ambas versiones -cientificista y no cognitivista- el holismo estético está íntimamente ligado a la defensa de la idea de valor intrínseco. Para Rolston, el valor intrínseco posee potestad normativa: "Debemos captar que la naturaleza incluye un sistema de valor intrínseco"[174]. La belleza natural es así un atributo esencial del valor intrínseco general de la naturaleza.

La posición teórica de Rolston está situada en un territorio intermedio entre la defensa de la Biología y la Ecología con la Teología natural, a un tiempo comprometido con ambas:

> Vivimos en un tiempo de crisis ambiental. Por primera vez en la historia de la tierra, los humanos, una especie entre millones sobre la tierra, amenaza en gran medida la riqueza y la belleza del planeta...., de modo que la agenda para el próximo milenio creo que debe pasar por que los humanos cuidemos la creación, cuidemos el planeta.[175]

La aprehensión de este hecho central es para Rolston la base que el ser humano necesita para comprender cuál es su lugar en la Tierra y cómo ha de comportarse con la naturaleza

170 H. Rolston, 1989, p. 244-5.
171 H. Rolston, 1986, p. 155.
172 H. Rolston, en: http://www.abc.net.au/radionational/programs/spiritofthings/genes-genesis-and-god/3409466#transcript
173 S. Godlovitch, 1998, pp. 181-82.
174 I. Mc.Harg, "Values, Process and Form", en *Disch,* p. 21, en: Rolston, H., "Is There an Ecological Ethic?", *Ethic: An International Journal of Social, Political an Legal Philosophy*, 18, nº2, 1975, p.93.
175 http://www.abc.net.au/radionational/programs/spiritofthings/genes-genesis-and-god/3409466#transcript

según principios éticos. Eugene Hargrove relata cómo en el ambientalismo americano se produce una evolución respecto de la idea de valor intrínseco. Por un lado, la tradición utilitarista centrada en la figura de John Passmore, heredaba una concepción de la naturaleza enmarcada en la teoría de la propiedad de John Locke. Passmore defendía que la idea de que los objetos y especies naturales tienen derecho a existir, defendida por el preservacionismo, no posee fundamento en la tradición occidental y, por lo tanto, la naturaleza podía ser utilizada como medio para nuestros fines. A esta misma forma de pensar se sumaba la idea de que la tierra era imperfecta y necesitaba ser mejorada y puesta en valor para la colectividad por medio del trabajo humano. A finales del siglo XIX, la influencia de esta visión fue abriéndose camino en Norteamérica. Los preservacionistas por su parte esgrimían sus argumentos igualmente en favor del bien común, centrándose en que la belleza natural y el interés científico eran valores intrínsecos de la naturaleza. A principios del siglo veinte, sin embargo, los forestales y los naturalistas tomaron una lenta deriva en la dirección del valor intrínseco, primero a través de la doctrina del multiuso, y más recientemente con afirmaciones de que los objetos y especies naturales tienen derecho a existir.[176]

Para Hargrove, la concepción de Passmore sobre el desarrollo de las actitudes modernas hacia la naturaleza se muestra en conflicto con la de la mayoría de los estudios. Hay autores que apuestan porque nuestro aprecio por la naturaleza tiene sus raíces en la poesía y en la jardinería de paisaje del siglo XVIII. Por su parte, historiadores de las ciencias naturales defienden que la encargada de generar las condiciones de la nueva actitud apreciativa hacia la naturaleza fue la ciencia. Hargrove no está de acuerdo con ninguna de estas dos vías excluyentes y apuesta por una vía de influencia conjunta integrada a la vez por el arte y la ciencia: "No afirmo que la ciencia o el arte solos fueran capaces de producir esta transformación de la actitud; yo hago la afirmación más débil de que esto resultó de la interacción de ambos."[177]

En resumen, la tradición nos muestra cómo la puesta en valor de la naturaleza se produjo conjuntamente a través de caminos estéticos y científicos, y cómo la tradición ambientalista americana hereda esa influencia conjunta, aunando desde sus inicios la defensa del valor estético y el valor científico como valores intrínsecos de la naturaleza frente a las posiciones instrumentalistas de la época. A pesar de que, como acabamos de ver, el valor intrínseco de la naturaleza fue originariamente concebido y defendido a partes iguales por científicos, filósofos de la naturaleza y artistas, Rolston hace una afirmación del valor intrínseco del mundo natural sesgada por su posición teísta-biologicista por medio de la cual blinda la protección de la naturaleza de las tendencias subjetivizadoras de la experiencia estética.

176 E. Hargrove, "The Foundations of American Environmental Attitudes", *Environmental Ethics*, vol 1, 1979, p. 213.
177 E. Hargrove, 1979, p. 214.

La defensa del valor intrínseco de la naturaleza y con ella la del valor esencial de la belleza natural trae consigo dificultades prácticas y teóricas difícilmente superables. Fernando Arribas describe la raíz del problema cuando apunta a un enredo o enmarañamiento que está en la base de la ética ecológica:

> El discurso de esta "nueva ética" ha enredado las derivaciones ontológicas de la ecología con la tarea de fundamentación ética, buscando rasgos "objetivos" definitivos que permitan justificar la ampliación del ámbito de la moralidad.[178]

A diferencia de la ética tradicional, la ética ecológica se posiciona frente al antropocentrismo que caracteriza a la primera. El valor moral de la naturaleza, de sus objetos y entornos, es descrito y defendido como autónomo respecto al ser humano como agente moral. Prosigue Arribas:

> Lo que comparten todas estas visiones, frente a lo que genéricamente denominan "antropocentrismo", es la afirmación de que el mundo no humano o partes de él "importan" más allá de su posible empleo como medio para fines humanos ulteriores y que esa importancia deriva del "valor intrínseco ("valor no instrumental" o "valor como fin en sí") que es "descubierto" o "desvelado" por la ecología científica. Pero este sentido habitual de la expresión "valor intrínseco" se entremezcla a menudo con una noción metaética de "valor objetivo" o "valor que un objeto posee independientemente de las valoraciones de los que valoran".[179]

En la descripción, se observan notables paralelismos entre los problemas a los que se enfrentan el valor moral y el valor estético de la naturaleza, considerados desde el cientificismo moral y el estético de concepciones como las defendidas por Rolston y Carlson. Más adelante, cuando lleguemos a la concepción formalista de la apreciación estética en **2.2.2.** volveré a este punto para, muy brevemente, cerrar, incluyendo a Kant, un aspecto de ese debate. Lo haré para defender que la estética positiva y, en ella, los cientificismos moral y estético, desafortunadamente no son buenos argumentos ambientales, como postulan, porque conducen a un callejón moral y estético sin salida. Su maximalismo se vuelve impracticable. Valga ahora como introducción de este asunto y como conclusión del problema inicial planteado, la que alcanza Arribas en su texto y que comparto:

> Es cierto que la ontología dualista antropocéntrica se ve seriamente cuestionada por la ecología científica que viene a recordarnos que somos tan solo un sofisticado producto biológico de la inagotable capacidad autopoiética de *Gaia*. Sin embargo, el rechazo de la ontología antropocéntrica no nos permite abandonar el "antropocentrismo ético" al que estamos inevitablemente encadenados.[180]

Desde un punto de vista estético, el valor estético de la naturaleza puede ser considerado también como valor intrínseco, pero no necesariamente del mismo modo en el que la ecología atribuye valor intrínseco a la naturaleza. La idea de desinterés estético describe al valor estético como no instrumental y no basado en el deseo de existencia del objeto bajo aprecio. Esta descripción, no obstante, puede ser problematizada si consideramos que, aunque la experiencia estética no busca en origen la satisfacción de un deseo o un provecho

178 F. Arribas Herguedas, "Del valor intrínseco de la naturaleza", *Isegoría,* nº34, 2006, p. 262.
179 Ibid., p. 263.
180 Ibid., pp. 263-4.

instrumental en su actividad, a pesar de ello, esta rinde cierto tipo de beneficios prácticos subsidiarios (intelectuales, sociales, morales...).

El valor estético de un objeto descansa en la apreciación de las propiedades estéticas de ese objeto por parte de un sujeto. Como resultado de una atribución, el valor estético de un objeto depende directamente de la apreciación, necesita de la experiencia que lo vehicula y se sustancia en esa experiencia. La experiencia estética no entra a valorar cuestiones relativas a la relación de la existencia del objeto para con el sujeto (deseo, utilidad, posesión), porque el vínculo con la existencia del objeto no es la fuente del valor para él. En ese sentido decimos que es desinteresada. Más bien al contrario, el valor estético proviene de la desvinculación específica del sujeto respecto de la existencia (interesante) del objeto y de cualquier posible uso para fines que se pudiera producir en la experiencia estética. Por lo tanto, el valor estético posee, en primer grado, un corte experiencial, descansa en la evaluación de un objeto por parte de un evaluador, pero no en la existencia del objeto o en la preferencia personal que un observador pueda sentir ante él. Como cuestión secundaria es posible debatir si podemos atribuir a tales o cuales objetos o conjuntos de objetos (naturaleza y obras de arte), como depositarios de las propiedades que me llevan a experimentar el valor estético que les atribuyo, a su vez, valor intrínseco como objetos estéticos (a la Victoria Alada de Samotracia –o a las obras de arte como conjunto- y las cataratas del lago Victoria –o a la naturaleza en su conjunto). Por lo tanto, desde un punto de vista estético el debate sobre el valor intrínseco consta de al menos dos partes relacionadas entre sí: la de la experiencia del valor estético y la del objeto y su existencia (siendo posible que sea la experiencia la que dote de valor al objeto, siendo posible que sea el objeto el que dote de valor a la experiencia y siendo también posible una relación de traspaso mutuo de valor entre la experiencia y el objeto). Así, por ejemplo, Emily Brady defiende que en un contexto ambiental el valor estético es un valor intrínseco. Brady especifica en qué sentido se adscribe a esta tesis explicando ciertos matices de la idea de valor intrínseco:

> John O'Neil distingue con acierto entre tres significados de valor intrínseco. (1) El valor intrínseco es usado como sinónimo de valor no instrumental. Algo posee valor intrínseco si es un fin en sí mismo. El objeto posee valor por propio derecho, independientemente de su utilidad. Este es el uso más común entre los filósofos ambientales. (2) El valor intrínseco es utilizado para referirnos al valor que un objeto posee únicamente en virtud de sus "propiedades intrínsecas". Esta es la visión que abraza G.E. Moore y especifica un tipo de valor que es interno, no relacional y no dependiente de evaluadores humanos. (3) El valor intrínseco es utilizado como sinónimo de "valor objetivo", que posee valor independientemente de los juicios de los evaluadores. Los dos últimos significados representan una posición realista fuerte, haciendo del valor intrínseco un valor real en el mundo, más bien que relativo a los evaluadores. Un malentendido habitual consiste en combinar los significados (1) y (3), donde se asume que, si alguna entidad no posee valor independientemente de evaluadores humanos, solamente puede poseer valor instrumental.[181]

Defender que el valor estético de la naturaleza es un valor intrínseco no es lo mismo que afirmar que la naturaleza posee valor intrínseco por poseer, entre otros, valor estético. El

181 E. Brady, *Aesthetics of the Natural Environment*, Edinburgh, 2003, Edinburgh University Press, pp. 25-6.

alcance de la primera afirmación es menor, ya que sólo afirma que el valor estético del mundo natural posee valor intrínseco -lo cual ni incluye ni excluye un compromiso con la defensa del valor intrínseco de la naturaleza, como el que ostenta Rolston. Por lo tanto, de acuerdo con Brady, la visión de que el valor estético es un valor intrínseco sigue siendo una afirmación del tipo (1), esto es, una que deja espacio a la naturaleza apreciativa-evaluadora de la experiencia estética sin descansar en la existencia de un objeto determinado, es decir, desinteresada, pero sin negar que la experiencia tiene que ver, al final, con ese objeto. Por esa razón, Brady sustenta una posición que "descansa en algún lugar entre un subjetivismo, donde todos los valores descansan en los evaluadores, y un objetivismo, donde los valores descansan en los objetos independientemente de los evaluadores."[182]

Las tesis del valor estético igualitario y del valor estético equiparable

La tesis del valor estético igualitario defiende que todo en la naturaleza posee el mismo o igual valor estético, de modo que su belleza es igualitaria. La posibilidad de que todo en la naturaleza posea una belleza semejante se opone a que puedan establecerse comparaciones y sancionar distintos grados de belleza en ella. Ned Hettinger afirma que la tesis del valor igualitario no pertenece conceptualmente a la estética positiva. Citando a Carlson, apunta que: "la estética positiva… no sostiene que todas las cosas naturales posean igual valor estético, sino solo que todas poseen valor estético positivo."[183] A pesar de ello, sostiene, ambas tesis habrían sido relacionadas o asociadas. Podemos verlo, indica[184], en la tesis que Budd denomina cómo la versión más ambiciosa de la estética positiva, según la cual: "cada *ítem* natural individual, en cada momento de su existencia… posee aproximadamente igual valor estético positivo general"[185] y que Budd atribuye al primer posicionamiento de Carlson (1984), reiterado en un texto posterior (1993), en el que afirma: "todos los objetos naturales parecen igualmente atractivos estéticamente."[186] Carlson se habría distanciado de esa afirmación, matizándola, señala Hettinger, subrayando el deslizamiento que existe entre tener valor estético positivo e igual mérito apreciativo: "todos los objetos naturales, puesto que todos tienen valor estético positivo, son igualmente merecedores de apreciación, y no en que todos ellos sean, en realidad, iguales en valor estético positivo."[187] Vemos cómo el debate produce una corrección en los usos de los términos positivo e igualitario. Incluso Godlovitch se ve obligado a descartarla:

> Si la apreciación es principalmente una forma de juicio positivo, parece que estamos comprometidos a permitir la posibilidad de los juicios diferenciales. Podemos descubrir que, en

182 Ibid., p. 26.
183 A. Carlson, "Budd and Brady on the Aesthetics of Nature", *Philosophical Quaterly* 55, n.º 218 (2005): 111-12.
184 N. Hettinger, 2017, p.30.
185 M. Budd, 2014, pp. 137-132
186 Ibid., p. 135, nota al pie nº10.
187 A. Carlson, "Hargrove, Positive Aesthetics, and Indifferent Creativity," *Philosophy and Geography* 5, nº 2, 2002, p. 233.

> comparación, los objetos que juzgamos son evaluativamente indistinguibles. Todo puede ser juzgado igualitaria e indistinguiblemente. Sin embargo, ignorando la improbabilidad extrema de este resultado, cualquier resultado será contingente e inestable. En cualquier estadio podemos sopesar las cosas diferencialmente, tanto porque descubramos diferencias nuevas y relevantes en nuestra experiencia o simplemente porque cambiemos los pesos evaluativos que ya teníamos con el resultado de que emergen las clasificaciones.[188]

La tesis del valor estético equiparable puede ser entendida como una subtesis de la tesis del valor igualitario y, si descartamos la tesis del valor igualitario como no perteneciente a la estética positiva, como sostiene Hettinger, esta sería la tesis más cercana al cumplimiento de sus aspiraciones. La encontramos en el conocido cómo segundo argumento de Carlson, en el cual describe la apreciación estética de la naturaleza como apreciación del orden natural. Dado que todo en la naturaleza pertenece de un modo u otro al orden que se da en los distintos reinos de la naturaleza, en tanto en cuanto los objetos y fenómenos naturales exhiben y son producto de ese orden, son, por ello, estéticamente "igualmente apreciables", "de equiparable atractivo estético", "equiparables en belleza e importancia."[189]

A pesar de que Carlson defiende un modelo de apreciación particularista, vemos que en este argumento existe un desplazamiento holista de su posición. En la tesis del valor igualitario, el valor estético que se reclama como igual necesariamente emana o no emana de los *ítems* particulares como tales. La apreciación estética de *orden* (natural) en objetos y entornos naturales particulares implica apreciar un rasgo sistémico en ellos, pues son producto de ese orden y la belleza que podamos descubrir en ellos también lo es. Se abren entonces dos posibilidades: que esos objetos y entornos naturales en los que apreciamos orden natural tengan una apariencia estética positiva o que, a pesar de todo, no la tengan. Y es que todo en la naturaleza participa del orden natural.[190] Y si todo lo natural es bello porque participa de ese orden, se comete una petición de principio en la relación entre orden natural y belleza. Y, como señala Budd:

> "el argumento, tal y como está formulado, se desliza desde "igualmente apreciable" queriendo decir con ello "evidenciando igualmente el orden natural", a "igualmente apreciable" queriendo decir ahora "equiparable en valor estético".[191]

En realidad, lo igualitario y lo equiparable descansan más bien en la finalidad de la actividad apreciativa tal y como es concebida por los defensores de la estética positiva. Y que consiste en que, si apreciamos fealdad en la naturaleza, la apreciación científicamente guiada se convierta en un laboratorio productor de belleza o, de forma aún más fuerte y más amplia generador de respuestas estéticas positivas con finalidad moral ante los rasgos de lo apreciado.

Tanto Hettinger como Budd, entre otros, rechazan la tesis del valor igualitario y la del

188 S. Godlovitch, 1998, p. 119.
189 A. Carlson, 2000, p. 117-121.
190 Esto pone sobre la mesa la premisa escondida de "lo natural" y su relación con lo placentero (en definitiva, la belleza) de la que Carlson habla en su argumento de lo que hace daño a la vista y que veremos al hablar de entornos sucios o dañados en 2.2.3.
191 M. Budd, 2014, p. 137.

valor equiparable. Hettinger lo hace por razones ambientales, viendo con preocupación cómo: "la tesis de la belleza igualitaria debilita el rol que la estética de la naturaleza puede jugar en la conservación".[192] También a Godlovitch le inquieta este asunto. Por su parte, considera defectuoso cualquier argumento que anime la conclusión de que todos los *ítems* naturales son equiparables en atractivo estético. No obstante, se centra en delimitar más que en rechazar la hipótesis de forma taxativa. Y considera que, para que la tesis del valor igualitario/equiparable pudiera tener éxito, la afirmación tendría que realizarse, en todo caso, acerca de las clases naturales:

> Si el alcance no es solo acerca de clases, sino también de sus instancias, y la doctrina sostiene que todas las cosas naturales poseen igual valor estético positivo, los argumentos no son convincentes.[193]

La afirmación de que todos los particulares de una misma clase natural son equiparables en atractivo estético (o, llegado el caso, poseen valor estético igualitario) descansa en la idea de *belleza adherente* de Kant. La equiparación interna del valor estético entre los miembros de la clase (entre los cuales, no sólo puede haber, sino que de hecho siempre hay, ejemplares enfermos, con deformaciones, moribundos etc.) se produce porque la belleza asociada al concepto conduce y reduce el alcance de la apreciación/evaluación del particular a la apreciación de su tipo, representado por las cualidades estéticas asociadas al concepto y que habitualmente ejemplifican la clase con las de un ejemplar adulto, sano y bien formado. Lo que apreciamos, por tanto, es la representación estética albergada por el concepto. O, de otro modo, sea cual sea la apariencia del particular que apreciemos, dado el momento vital concreto y el estado en el que se encuentre, le atribuiríamos las cualidades estéticas asociadas a su concepto que, de antemano, incluye la idea de perfección de su clase.

Grados de belleza

Un tercer argumento de tipo afirmativo es el que describe la belleza esencial de la naturaleza participada por fealdad local, dando como resultado la existencia de distintos grados de belleza en ella. Así, la naturaleza es más o menos bella, pero nunca fea. Podría entenderse que este argumento forma parte del segundo grupo de estrategias en las que la fealdad es integrada (en el valor estético total del objeto, en el que desaparece) o es transformada. No obstante, lo sitúo con los argumentos afirmativos porque entiendo que el foco principal del razonamiento sigue estando depositado en la belleza esencial como horizonte que la fealdad local no pone en cuestión.

Hemos visto que Rolston concibe la naturaleza como un sistema de valor intrínseco fundamental y entiende que la belleza es un atributo esencial del mundo natural como un todo. Sin embargo, la concepción de la belleza sistémica que asume es compatible con la evidencia cotidiana de que existen seres, objetos y propiedades feos en el entorno natural,

192 N. Hettinger, 2017, p. 31.
193 M. Budd, 2014, p. 135.

algo que admite sin problema. "Hay fealdad individual itemizada en la naturaleza; la naturaleza virgen no es estéticamente buena en cada *locus* concreto."[194] Rolston reconoce que existen individuos y propiedades feos, pero no conjuntos naturales feos, cuando los apreciamos desde un punto de vista sistémico-ecologista. Con ello, la belleza positiva de conjunto admite una diversidad de grados, puesto que reconocemos espacios, paisajes, ecosistemas que calificamos como más o menos bellos, pero nunca feos. Los casos concretos de fealdad natural son considerados por Rolston como anomalías puntuales que se integran en el todo y no amenazan su valor positivo de conjunto. La fealdad juega incluso un rol positivo, ya que sus elementos aportan un plus que enriquece, muestra y consolida la tendencia que la naturaleza posee hacia la belleza general o esencial.

> Cuando los diversos *ítems* en el paisaje están integrados en un ecosistema evolutivo dinámico, las partes feas no se sustraen de él sino que más bien enriquecen el todo. La fealdad es contenida, sobrepasada e integrada en una belleza compleja positiva. Esto no es tanto algo visto como experimentado, después de que uno alcance un entendimiento tutorizado ecológicamente.[195]

Podemos observar cómo esta primera forma de justificar que la belleza de la naturaleza es positiva resulta insuficiente. Por un lado, se afirma que la fealdad es puntual y que siempre hay belleza en los conjuntos. Por otro lado, se defiende que existen grados de belleza. La existencia de grados de belleza no sería más que un reconocimiento implícito de cómo la fealdad modifica o degrada la belleza en una escala de valor interno (más belleza, menos belleza) que, al mismo tiempo, niega la mayor: que la fealdad sea significativa. Para Godlovitch los problemas argumentativos -y ambientales- de la estética positiva empiezan precisamente cuando se admite una concepción comparativa de la evaluación estética, típica del arte, para la naturaleza, algo que él ve contenido en estado incipiente en el argumento de los grados de belleza y que deja a la tesis en un callejón sin salida.

> Si la estética positiva resiste la graduación de las cosas naturales, entonces la estética positiva sola no puede discriminar entre los aspectos del valor estético de la naturaleza. Pero si la estética positiva no puede, así, discriminar, no puede ofrecer nada decisivo en las deliberaciones sobre conservación donde la elección de un lugar favorecido se nos impone, como siempre es el caso. Lo mismo, por supuesto, se aplica a la visión de favorecer la negativa a evaluar. Si, por otro lado, la estética positiva acepta la noción de "grados de belleza" de cara a habilitar la discriminación, el efecto de tal discriminación es equivalente al rechazo de que todas las cosas poseen valor positivo.[196]

En última instancia, el reconocimiento de propiedades estéticas negativas conduce irremediablemente a la posibilidad de emitir juicios estéticos negativos de la naturaleza. Y en ese caso, advierte:

> Al igual que hay *violinistas podridos*, deberá haber arroyos patéticos; al igual que hay ficción barata (*pulp fiction*), deberá haber especies basura; al igual que hay comidas no memorables, deberá haber bosques insustanciales."[197]

194 H. Rolston, 1989, p. 240
195 Ibid, p. 241.
196 S. Godlovitch, 1998, p. 195.
197 Ibid, p. 121.

Argumentos que minimizan, integran o transforman la fealdad y/o producen belleza

Un segundo grupo de argumentos explican la fuerza de la belleza natural de dos formas. primera, minimizando, integrando o transformando el rol o la presencia de la fealdad en la naturaleza y en la apreciación. La segunda, produciendo belleza y/o respuestas positivas. La belleza producida es de dos tipos: el primero, vincula la apreciación estética a conceptos de particulares; el segundo, además, contextualiza esos conceptos en narrativas y paradigmas científicos. Veremos, también, una última forma en la que se busca garantizar la fuerza de la belleza a través de la corrección de la respuesta estética como requisito moral de la apreciación. Este conjunto de argumentos reconoce la existencia o que tenemos experiencias de fealdad natural, pasando de atribuirle un valor insignificante, escaso o ningún lugar en la experiencia hasta llegar a concederle la capacidad de dotar de seriedad a la belleza. Existe, por tanto, otro gradiente interno en relación a su capacidad de afirmación en el conjunto de argumentos de esta segunda estrategia que, sorprendentemente, buscan reducir, tanto como dignificar, la fealdad natural.

Fealdad insignificante (Little-no place)

La primera forma de lidiar con la fealdad natural es minimizarla cuantitativa y cualitativamente. Para quienes esgrimen este argumento, los rasgos negativos de la naturaleza son escasos y, cuando se dan, están enmarcados y quedan connotados por la belleza mayoritaria del resto del conjunto. Así, en su primera formulación de la tesis, Allen Carlson otorgaba poco o ningún lugar a los juicios negativos sobre la naturaleza:

> El entorno natural, en tanto en cuanto no haya sido modificado por los humanos, tiene principalmente, cualidades estéticas positivas; es gracioso, delicado, intenso, unificado, ordenado y no aburrido, soso, insípido, incoherente o caótico. En definitiva, toda la naturaleza virgen es, en esencia, estéticamente buena. La apreciación estética correcta o apropiada del mundo natural es básicamente positiva y los juicios estéticos negativos tiene poco o ningún lugar.[198]

Y lo hacía comparando los objetos naturales, que carecen de diseño, con los artísticos, que son producto de él. Los objetos artísticos admiten juicios estéticos negativos, porque podemos criticar y evaluar su diseño. No es el caso de los objetos naturales. Pero, como señala Hettinger: "¿Por qué asumir que la evaluación estética sólo valora el diseño intencional? Los colores chocantes, por ejemplo, pueden ser estéticamente evaluados sin valorar el diseño"[199] Por lo tanto, resulta problemático afirmar que, dado que la naturaleza carece de diseño, los juicios estéticos negativos sobre la naturaleza no tengan lugar.

Fealdad (significante) puntual: individualismo equilibrado

198 A. Carlson, 1984, p. 72.
199 N. Hettinger, 2017, p. 29.

Encontramos otra forma de lidiar con la fealdad en las concepciones particularistas de Glenn Parsons y Allen Carlson, que Hettinger reúne bajo el nombre de *individualismo equilibrado*. El mecanismo de compensación que se da entre el valor estético negativo y el positivo que propone el holismo, por medio del cual la fealdad puntual que podemos encontrar en la naturaleza queda integrada en la belleza mayoritaria del conjunto, lo vemos aquí trasladado al interior del objeto particular. En palabras de Parsons:

> "Considero que la estética positiva es, aproximadamente, la afirmación de que cualquier objeto natural, apreciado estéticamente de forma apropiada, es, en balance, estéticamente bueno."[200]

Carlson y Parsons difieren en sus versiones de individualismo equilibrado. Según Hettinger, Carlson defiende una versión más fuerte que Parsons ya que, mientras éste sostiene que el balance entre valor estético positivo y negativo puede ser mínimo, aquél afirma que el balance positivo es sustancial[201]: "Lo que me parece innegablemente verdadero… cada cosa natural, a muchos, si no a casi todos, niveles y condiciones de observación, tiene valor estético positivo sustancial y poco, si alguno, valor estético negativo".[202] Concentrándonos ahora en lo que ambas versiones tienen en común, esto es, su énfasis explicativo en el mecanismo de balance interno del valor estético, y volviendo a la cita inicial de Parsons, vemos cómo, de nuevo, el equilibrio está asociado al cientificismo como condición de corrección de la apreciación y no (como sucedía en la tesis del *valor igualitario/equiparable*) al atractivo estético. Hettinger señala aquí que la ciencia es tenida por un "criterio productor de belleza" (beauty-making criterion) y cómo es a través de su alegada capacidad productiva por donde se intenta: "evitar el problema potencial de cualidades estéticas en conflicto de objetos naturales y el problema resultante de la indeterminación del valor estético de los *ítems* naturales".[203]

Siguiendo la puntualización de Hettinger, voy a distinguir dos partes en el argumento del individualismo equilibrado. Una primera parte, en la que se afirma la tesis, que sostiene que: *cualquier objeto natural,* [apreciado de forma apropiada]*, es, en equilibrio, estéticamente bueno.* Tomo esta parte del argumento[204] como sub-argumento que entiendo como la versión particularista de la tesis de belleza equiparable -a la que se le ha añadido un requisito para evitar las conclusiones a las que conduce sin él. Y una segunda parte formada por la condición de corrección: "apreciado de forma correcta", junto con su prescripción cientificista acerca del cómo hacerlo. Entiendo que la segunda parte pertenece ya al argumento del conocimiento como criterio productor de belleza. Pues, si el argumento del individualismo equilibrado

200 G. Parsons, "Nature Appreciation, Science, and Positive Aesthetics", *British Journal of Aesthetics,* 42, nº3, 2020, p. 288.
201 N. Hettinger, *borrador,* 2011, p. 19.
202 A. Carlson, "We see Beauty now where we could not see it before: Rolston's Aesthetics of Nature", *Nature, Value, Duty. Life on Earth with Holmes Rolston III*, 2007, Springer, p. 122-23.
203 N. Hettinger, *borrador*, 2011, 16.
204 El que indico señalado en cursiva.

funcionase cualquiera que fuera nuestra forma de apreciar los particulares, cualquier particular natural apreciado como naturaleza sería, en balance, estéticamente bueno. Esto podría suceder de dos formas: una, siendo el objeto máximamente bello -puesto que no todos los particulares tienen por qué poseer propiedades estéticas negativas, o, dos, siendo equilibradamente bello, por así decir, en combinación con el argumento de los grados de belleza: tal objeto es más o menos bello, luego, es equilibradamente bello. Consideremos, por ejemplo, la apreciación de una flor, con algunas hojas secas o deshidratadas, las cuales no comprometen la experiencia de su belleza, o que incluso la realzan. Podría darse el caso formalmente, por la manera de aparecer esas hojas entre las otras, o por el contraste de colores que genera, por la posición que ocupan en la planta, por la gracia de su posición, por la persistente vivacidad de la flor en esa situación de inicial decaimiento, por los insectos que atrae, por su expresión en el conjunto del lugar. En ambos casos (belleza máxima o equilibrada), podríamos dar por válido el subargumento estético del individualismo equilibrado para casos de fealdad significante y lo haríamos librándonos de las incomodidades que trae consigo en el argumento holista la idea de equiparación. Cabría admitirlo al menos parcialmente, puesto que al igual que cabe sobrepasar la situación de equilibrio hacia el polo positivo, encontrando objetos máximamente bellos, podríamos encontrarnos con particulares que no alcanzan ese equilibrio mostrando así alguna descompensación hacia el rango de lo estéticamente negativo. Sin embargo, al reclamar que la apreciación requiere del cientificismo como condición de corrección, esperando que este informe de manera técnica nuestra apreciación del objeto, de forma que la consecuencia sea la percepción de un equilibrio estético más o menos transversal a todos los particulares, esto nos sitúa, como señala Hettinger, ante la idea del conocimiento como "criterio productor de belleza".

Identificamos dos formas por las cuales el conocimiento cumpliría con esta función productiva. La primera tendría lugar al modo en que Kant explica la belleza adherente: según la idea de perfección del objeto albergada en su concepto. En la segunda, la belleza surgiría a partir de la contextualización del objeto en un paradigma científico que determina categorialmente su relevancia estética. Al introducir el conocimiento como condición de corrección de la apreciación de la belleza natural, esto es, la idea de que el cientificismo es condición suficiente para la estética positiva, en ambos casos la justificación de la fuerza colapsa con la justificación general de la tesis, que está anidada en el corazón de este asunto: el de la fuerza de la belleza.

Y es que, a fin de cuentas, las justificaciones de la estética positiva son justificaciones sobre la fuerza de la belleza natural, sobre su carácter como específicamente positivo. Debido a que en este punto se encuentran ambas argumentaciones (las de la fuerza como rasgo de la belleza y la de la belleza positiva como justificación de la tesis) antes de continuar con los

argumentos que apelan al conocimiento como "criterio productor de belleza" y como condición de corrección moral de la respuesta estética, voy a presentar los dos marcos generales en los que se inscriben las justificaciones de la tesis: teísmos y fisicismos de la estética positiva. Este trabajo se ocupa de las concepciones fisicistas de la naturaleza. No obstante, voy a entrar muy brevemente en las dos líneas de argumentación teísta, puesto que, sorprendentemente, existe un solapamiento argumental que ocasionalmente se produce entre unas posiciones y otras que considero interesante resaltar. Esto me va a ayudar a defender mi argumento inicial: que el alcance de la evaluación depende directamente del alcance de la apreciación y que estando este indefectiblemente limitado, resulta inviable resolver o decidir la fuerza de la belleza que asume la estética positiva según los argumentos expuestos. Y también me va a ayudar a fundamentar una crítica que presento contra Carlson en su defensa del conocimiento científico como requisito para una correcta apreciación estética, justo a continuación, cuando regresemos al argumento del conocimiento como "criterio productor de belleza". Recapitulo en este pequeño esquema, el momento de la argumentación en el que nos encontramos (fealdad significante: individualismo equilibrado) y cómo voy a proseguir con mi exposición:

2. Según la fuerza
- **Argumentos que afirman la belleza**
  - (i) valor esencial
  - (ii) valor igualitario y equiparable
  - (iii) grados de belleza
- **Argumentos que minimizan, integran, transforman la fealdad o producen belleza**
  - (i) fealdad insignificante (minimizar)
  - (ii) Fealdad significante (integrar y producir)
    - Individualismo equilibrado (integrar y transformar)

      La justificación de la fuerza colapsa con la justificación de la tesis:
      - -Teísmos
        - (i) Belleza por indiferencia
        - (ii) Diseño divino
      - -Fisicismos
        - (iii) Conocimiento productor de belleza (transformar/ producir)
        - (iv) Conocimiento como corrección de la respuesta (producir)
        - (v) Fealdad como seriedad de la belleza (integrar)

Teísmos

Llamamos teísmos de la estética positiva aquellas concepciones que se comprometen con una idea de naturaleza de origen divino. Históricamente, los teísmos han intentado justificar la estética positiva según dos argumentos principales. El primero apela al origen divino de la naturaleza haciendo referencia a la "futilidad y la presunción de la justificación divina"[205]. El segundo presupone que, al contar con origen y diseño divino, la naturaleza es

205 A. Carlson, 2000, p. 81.

perfecta hasta que es alterada por el ser humano. Básicamente, el primero sostiene que la naturaleza posee origen, pero no diseño divino, mientras que el segundo afirma las dos cosas. Para Allen Carlson ninguno de los dos consigue su propósito de forma eficaz. Carlson descarta el primer argumento, al considerar que no cuenta con apoyos contemporáneos suficientes. Este argumento, sin embargo, ha sido ampliamente debatido por Eugene Hargrove, quien sí ve espacio en él para una justificación universal de la estética positiva, que podría ser compartida por la ciencia y la religión:

> Una vez que la importancia de la indiferencia en la creación de la naturaleza es reconocida apropiadamente, es posible formular teorías de la creación natural que reconcilian las concepciones teístas y científicas ya debatidas y proveer una fundación universalmente aceptable de la estética positiva.[206]

Para Holmes Rolston, las nociones teológicas y científicas son compatibles. La religión puede asumir contenidos científicos y optimizar sus definiciones. La ciencia, nuevamente, operaría como una suerte de condición de corrección para la definición de creación con la que tradicionalmente han operado los teísmos, los cuales pueden beneficiarse de su conocimiento e influencia sin perder por ello su contenido religioso. Sin embargo, y a pesar de las reflexiones cruzadas entre ciencia y teología natural que encontramos en sus textos, la justificación de la teoría del valor ambiental de Rolston no descansa, como subraya Hettinger en elementos teístas, sino fisicistas de la naturaleza que no requieren, pero sí admiten armoniosamente un tipo de espiritualidad inmanente a la naturaleza.[207]

Según este primer argumento, Dios habría creado la naturaleza con indiferencia respecto a su diseño. El foco del mismo consiste en afirmar que la creatividad divina ni se agota, ni está contenida, en su capacidad de diseño. Tanto es así, que ni siquiera lo requiere. La potencia creadora de Dios sobrepasa la posibilidad de que lo creado necesite de diseño alguno. Siguiendo a Descartes[208], Hargrove subraya la idea de que la bondad de la naturaleza es producto directo del deseo y de la capacidad creadora de Dios de los que depende como cualidad: "Así toda la bondad, incluyendo la belleza de la naturaleza, es una consecuencia no planeada, no diseñada de Su acto creativo. La bondad y la belleza fueron antes. Los estándares de bondad y belleza vinieron después."[209] Por eso, la creatividad de Dios tampoco sería equiparable a la creatividad de un artista, pues su capacidad creadora no requiere planificación.

Carlson cuestiona los argumentos que sostienen la hipótesis de la estética positiva ligados al diseño divino de la naturaleza como segundo gran argumento de las concepciones teístas. Lo hace centrándose en tres argumentos. Según el primero, para poder apreciar la belleza del mundo natural como fruto de diseño divino, deberíamos estar en posesión de la

206 E. Hargrove, 1989, pp.182-3.
207 N. Hettinger, "Religion in Rolston's environmental ethics", en: C.J. Preston, W. Ouderkirk (eds.), *Nature, Value, Duty,* 2007, Springer.
208 E. S. Haldane, G. R. T. Ross, *The Philosophical Works of Descartes*, Cambridge, Cambridge University Press, 1911, vol. 2, pp. 250-1, en: E. Hargrove, 1989, p. 182, "la razón de su bondad es el hecho de que Él deseó crearlos así."
209 E. Hargrove, 1989, p. 182.

creencia que lo justifica. De otro modo, el hecho de carecer de ella, sostiene Nelson Potter, impediría que un sujeto apreciase justificadamente la belleza positiva de la naturaleza. El problema planteado por el conocido como *Argumento del Mal* da cuerpo al segundo argumento, el cual, según Carlson, nos obliga a una de las siguientes opciones: 1) negar la existencia del mal; si no es posible: 2) rechazar que Dios posee alguna de sus tres cualidades principales o todas ellas: omnisciencia, omnipotencia y omnimoral; o, en último caso: 3) enfrentar la necesidad de elaborar una teodicea que explique cómo Dios, estando en posesión y ejercicio de tales cualidades, elige y permite la existencia del Mal en la naturaleza. El mismo razonamiento se aplica para la fealdad como versión hermana de este segundo problema o argumento, el *Argumento de la fealdad.* Por último, el tercer argumento cuestiona la viabilidad de la justificación del diseño divino para la estética positiva a partir de las concepciones y actitudes históricas del cristianismo[210] frente a la naturaleza virgen como marco en el que inscribir esta defensa.

Para Carlson, ninguno de estos tres argumentos presta una base sólida a la hipótesis del diseño divino como justificación para la estética positiva. En relación al primer argumento, Carlson piensa que no es convincente que alguien que carezca de una convicción religiosa no pueda apreciar la belleza positiva de la naturaleza, si el mundo natural realmente posee esa cualidad, con independencia de cuál sea su origen. Carlson considera dudoso el argumento de Potter, quien incide en que ver el mundo natural como creación divina exige: "una clase de apreciación radicalmente diferente de esa belleza para el ateo"[211], al tiempo que deja abierta la posibilidad de que la conclusión sea verdadera. El ateo no vería justificada la creencia acerca del origen divino, dado que no dispone de ella, pero eso no impediría que su apreciación, positiva y ajustada a los rasgos del mundo, fuese correcta, a pesar de que carece del elemento intencional que aporta a la apreciación la creencia del teísta acerca de su diseño.

El argumento que realmente preocupa y ocupa a Carlson es, en segundo lugar, el del *Problema del Mal*, cuyo correlato es el de la fealdad. Para Carlson, el *Problema del Mal*, da razones suficientes al teísta para considerar como verosímil el de la fealdad y, de ese modo, verse obligado a elaborar una teodicea estética como única solución. Esto es tanto como admitir lo contrario de la idea de partida. A saber: que, a pesar del diseño divino, la fealdad natural existe y necesita ser teológicamente explicada. De ser así, el diseño divino no serviría de justificación para la estética positiva:

> Si, en el problema de la fealdad, como en el problema del mal, distinguimos fealdad producida por el ser humano y fealdad natural, se vuelve claro que la estética positiva es una posición del tipo abrazado por el primer tipo de solución. O, por ponerlo de otra forma, la justificación de la posición de la estética positiva que hace referencia al origen divino del mundo natural constituye un patrón de pensamiento equivalente a resolver el problema de la fealdad (natural) simplemente rechazando la existencia de tal fealdad. Esto empieza a revelar una rareza mayor de esta justificación. Por un lado, parece directamente circular, y, por otro, contraintuitiva. En el

210 A. Carlson, 2000, p. 83: "muchos expertos creen que el teísmo cristiano vio la naturaleza salvaje como algo para ser confrontado, dominado y domesticado para sus finalidades por los seres humanos."
211 A. Carlson, 2000, p. 82 (N. Potter cita 31).

> problema del mal, la solución paralela, el rechazo de la existencia del mal, y especialmente del mal natural, es considerara la menos aceptable y la línea de pensamiento menos plausible. Los teístas de la tradición occidental, casi sin excepción, han perseguido una teodicea, aunque el teísta filosófico ocasional ha flirteado con soluciones del segundo tipo. Esto sugiere que el teísta debería comprometerse con una teodicea estética más que negar la existencia de la fealdad natural. Resumiendo, el teísta, que acepta la premisa de la justificación de que el mundo natural es de origen divino, parece un candidato improbable para aceptar su conclusión de que el mundo natural es esencialmente bello.[212]

En defensa del teísta, si acudimos a Leibniz, no queda claro que el *Problema del Mal* exija rechazarlo de plano, negar las cualidades divinas o requerir de una teodicea, como pasos sucesivos y excluyentes, pues todo puede quedar incluido y explicado en una teodicea. Para Leibniz, por ejemplo, Dios incluye el mal en la regularidad formal final de la naturaleza, por buenas razones y a partir de sus cualidades divinas en ejercicio. En su omnisciencia, omnipotencia y omnimoral, Dios está por encima incluso de sus propias cualidades, siendo capaz de autolimitarse, sin contradecirse, por buenas razones. Dios podría haber creado un mundo perfecto o capaz de ser percibido como tal. El mal y la fealdad existen por buenas razones y forman parte de un orden y una bondad superiores que Dios confiere, según leyes, a la naturaleza:

> ...Dios no hace nada sin orden. Así pues, lo que pasa por extraordinario lo es únicamente con respecto a un cierto orden particular establecido entre las criaturas. Pues en lo que se refiere al orden universal, todo está de acuerdo con él. Y esto es tan verdadero que no sólo no ocurre en el mundo nada que sea absolutamente irregular, sino que incluso no se podría imaginar nada semejante. (…) Dios permite el mal y no lo que quiere, aunque concurra a ello debido a las leyes de la naturaleza que él ha establecido y porque sabe obtener de esto un bien mucho mayor.[213]

La bondad de la naturaleza, para Leibniz, está por encima de sus irregularidades (mal, fealdad) perteneciendo estas a las leyes de la naturaleza. No por haber fealdad y maldad, deja de haber bondad final, legal, en el orden natural.

Fisicismos

Llamo fisicismos de la estética positiva a aquellas concepciones que se comprometen con una idea o con una descripción inmanente de la naturaleza de carácter biofísico. Los fisicismos han intentado justificar la estética positiva, al menos, según cinco vías. La primera apela al conocimiento científico para garantizar la corrección de la apreciación y la fuerza de la evaluación. La segunda recurre a él para garantizar la corrección de la respuesta estética. La tercera busca cualificar empíricamente la belleza natural y su fuerza. La cuarta recurre a una solución aporética con la que se intenta evitar la necesidad de aceptar los juicios estéticos comparativos y/o negativos. Por último, una quinta vía, reclama la posibilidad abrazar un cognitivismo más amplio que el científico e incluir otros tipos de conocimiento para orientar y mediar en la apreciación estética de la naturaleza.

La primera vía toma a la ciencia como "criterio productor de belleza". Encontramos

212 A. Carlson, 2000, p. 83.
213 G.W. Leibniz, *Escritos filosóficos*, "Discurso de Metafísica", Madrid, 2003, Antonio Machado Libros, §6, p.329.

aquí dos versiones. Una de tipo holista: la defensa del rol del conocimiento ecológico, de Rolston. Otra, particularista: en el argumento de Carlson de apreciar la naturaleza bajo las categorías que nos brindan las ciencias naturales y, en especial, la ecología. Estos argumentos buscan asegurar la corrección de la apreciación y la de la evaluación, a partir de la actividad de la apreciación. Los argumentos de la segunda vía, por su parte, buscan garantizar la corrección epistémica y moral de la respuesta. Veremos cuándo y en qué sentido la corrección moral posee más relevancia que la epistémica para Yuriko Saito y cómo Rolston requiere que la respuesta estética responda moralmente ante su objeto. Como tercera vía, Ned Hettinger intenta dotar a la tesis de requisitos empíricos que permitan establecer una relación directa entre los elementos cognitivos y estéticos de la apreciación. En cuarto lugar, nos encontramos con las vías aporéticas del holismo y naturalismo estrictos de Stan Godlovitch y Robert Elliot, respectivamente, que nos invitan a abandonar la idea de que evaluar estéticamente la naturaleza sea una opción legítima o posible. Finalmente, Yuriko Saito va a defender un sincretismo cognitivo, que incluye a la ciencia como conocimiento prioritario para la apreciación, pero que no excluye a otros saberes tradicionales, como el folclore popular o los mitos. Asimismo, Thomas Heyd reclama que son muchas las historias que pueden facilitar y formar parte de nuestra apreciación estética de la naturaleza.

Hasta aquí la exposición de los dos marcos en los que se inscriben las justificaciones generales de la estética positiva. Regresamos ahora a la exposición de los argumentos restantes con los que la estética positiva justifica la fuerza de la belleza, recordando cómo, a partir del momento en el que se recurre al conocimiento como criterio de corrección -de aquí en adelante-, la justificación de la fuerza y de la tesis devienen un mismo argumento.

El conocimiento como criterio productor de belleza

Dos son los principales argumentos que presentan a la ciencia como conocimiento capaz de transformar la fealdad en belleza o de producirla cuando apreciamos estéticamente la naturaleza siguiendo su guía. Holmes Rolston presenta una versión holista del argumento y sostiene que la ecología es capaz de hacernos ver belleza allí donde esta se resiste a ser encontrada. El segundo, particularista, lo defiende Allen Carlson, quien afirma que la apreciación estética guiada por las categorías correctas de sus objetos muestran la misma capacidad. Asociado a este segundo argumento, veremos cómo Glenn Parson[214] propone que la estética positiva debería ser una tesis interna y no meramente asociada con el cognitivismo científico, de modo que el criterio productor de belleza esté operativo como selector de categorías. Vemos estos argumentos a continuación.

214 G. Parsons, "Nature Appreciation, Science, and Positive Aesthetics, *British Journal of Aesthetics*, 2002, 42 (3).

Ver belleza donde antes no podíamos verla

Como ya he mencionado, en el holismo de Rolston conviven la afirmación de la belleza de conjunto de la naturaleza, asociada a la idea de valor intrínseco, con el reconocimiento de que existe en ella fealdad puntual que se integra en el conjunto y que no sólo no amenaza su valor general, sino que contribuye a su profundidad. Así, aunque un entorno puede ser apreciado como siendo conmovedor, atractivo, frío, rico y turbulento, Rolston nos advierte que el reconocimiento de determinadas propiedades estéticas negativas, perturbadoras o ensombrecedoras, no debería confundir nuestra evaluación. Lo realmente importante, en sus palabras, no es tanto lo visto como lo experimentado. Y esto, lo experimentado, es algo que el conocimiento es capaz de transformar. Lo hace si adoptamos una perspectiva sistémica ecologista, que explica de forma memorable en el siguiente y bellísimo fragmento:

> Pero la conexión de la descripción con la evaluación es más compleja, dado que la descripción y la evaluación a menudo afloran conjuntamente y con frecuencia es difícil decir cuál se da en primer lugar y cuál es subordinada. La descripción ecológica encuentra unidad, armonía, interdependencia, estabilidad, etc., y éstas se asumen valorativamente**,** pero son encontradas, en cierta medida, porque buscamos una cierta disposición para valorar el orden, la armonía, la estabilidad, la unidad. Sin embargo, la descripción ecológica no sólo confirma estos valores, los informa; y encontramos que el carácter, el contenido empírico del orden, de la armonía, de la estabilidad es extraído, no menos que importado, de/a la naturaleza. En la naturaleza post-Darwiniana, por ejemplo, buscamos estos valores en vano, mientras que ahora con la descripción ecológica los encontramos. Aun así, los datos iniciales no son negados, sólo encuentran una nueva descripción o son ubicados en un contexto ecológico más amplio, y en algún lugar del camino nuestras nociones de armonía, estabilidad, etc., también han cambiado y vemos belleza ahora donde antes no podíamos verla.[215]

Rolston repara en la interdependencia que mantienen las descripciones científicas de la naturaleza y la evaluación estética que hacemos de ella, por un lado, y en la que previamente mantienen los paradigmas científicos al privilegiar cierto tipo de visión sistémica con las descripciones de la naturaleza que éstos animan, por otro. Así, la forma de mirar la naturaleza que tenemos, siguiendo descripciones de ciencia post-Darwiniana y lo que en ella apreciamos, no es la misma que tenemos si adoptamos un punto de vista ecologista. Los datos iniciales no son negados, el objeto que apreciamos es el mismo en los dos casos, simplemente estos reciben descripciones diferentes levantadas sobre ciertas disposiciones, que descansan en paradigmas diferentes, para valorar lo que finalmente se encuentra porque al mismo tiempo la descripción lo informa. Siguiendo cada descripción, sostiene Rolston, *en algún lugar del camino*, nuestra evaluación varía. Por lo tanto, la evaluación cognitivamente guiada está condicionada o conformada y garantizada, por los términos de la descripción, si ese conocimiento es entendido de forma fuerte como condición de corrección de su evaluación estética. De ese modo, mientras que el ecologismo facilita que veamos siempre -o casi siempre- bella la naturaleza, cuando antes no podíamos hacerlo, otros paradigmas científicos describen la naturaleza de otro modo y no informan la evaluación de la misma manera.

215 H. Rolston, 1975, pp. 100-1.

Quiero detenerme en un aspecto de la función que Rolston reclama del conocimiento ecológico para la percepción: la forma en la que este afecta la apreciación en relación al tiempo. Lo vemos en el siguiente ejemplo:

> Aun así, en la naturaleza hay fealdad itemizada, individual; la naturaleza virgen no es estéticamente buena en cada lugar concreto: consideremos un pez mutilado que ha escapado de un cocodrilo. Quienes no sean románticos programáticos admitirán esto y continuarán para recuperar toda la belleza que puedan. Pero la fealdad, aunque presente en ocasiones en los particulares, no es la última palabra. Los realistas con una profundidad que sobrepasa la visión "plana" pueden "ver" la línea del tiempo tanto como el espacio feo inmediatamente presente; saben que las fuerzas regenerativas ya están presentes, que la naturaleza dará en el tiempo belleza a esa fealdad.[216]

Rolston alude aquí a la acción de las fuerzas regenerativas como rasgo ecológico de la naturaleza. Y sostiene que los realistas cuentan con la regeneración como tendencia siempre activa que tiene como consecuencia la reparación constante de la fealdad por belleza. Desde un punto de vista ecológico, el orden natural genera belleza y repara fealdad. Por ello, la visión realista (la correctamente informada) es capaz de ver fealdad en el espacio inmediato tanto como la belleza en el tiempo. Como ejemplo holista, este caso es vulnerable a la evidencia, estética y científica, de que la regeneración se produce, permanentemente a la vez que se produce la degeneración, de modo que el orden natural abraza el nacimiento, el florecimiento y la reparación tanto como la enfermedad, la decadencia y la muerte simultánea y constantemente. Tan científico y sistémico es lo uno como lo otro.[217] Y esto es algo que el realista debería poder ver también, a la vez: belleza en el espacio inmediato y fealdad en la línea del tiempo. De manera que, o el ecologista aprecia todos los aspectos degenerativos como fases de una transformación permanente que posee belleza científicamente explicable en todos sus momentos o, si aprecia reparación de fealdad, aunque sea para hablar de ella como belleza potencial en el tiempo, está obligado a reconocerla, minimizarla, integrarla, transformarla, producirla o negarla de plano.

Por otro lado, vemos cómo este argumento de Rolston sí pone en relación la justificación de la fuerza (regeneración-belleza) con el alcance de la apreciación, ampliándola en el tiempo. La ampliación del alcance, por tanto, no es estética, ni facilitada *a posteriori* por la experiencia estética (como suma de experiencias anteriores), sino que viene dada por una proyección a futuro facilitada por el conocimiento sistémico que la informa y cuyo contenido tiene que ser forzosamente imaginado. Llevado este argumento al extremo (al extremo sistémico-ecologista en el que Rolston hace descansar su posición), considerar la

216 H. Rolston, 1989, p. 240-1.

217 A. Whitehead, *Modos de pensamiento*, Buenos Aires, 2022, Cactus, p. 63: "Se trata de un carácter general, cuyas formas particulares son llamadas de diversas maneras, "desorden", "mal", "error". En un sentido u otro, las cosas salen mal; y la noción de corrección de lo peor por lo mejor, o la noción de decadencia de lo mejor hacia lo peor, es parte de nuestro entendimiento de la naturaleza de las cosas./ Para los filósofos es una tentación tejer primero un cuento de hadas sobre el acoplamiento de los factores y luego introducir en un apéndice la noción de frustración como un aspecto secundario. (…) No hay razón para sostener que la confusión es menos fundamental que el orden."

regeneración y la apelación al tiempo que menciona nos conduciría, en última instancia, a una macro apreciación estética inviable. Como señala Budd:

> ...el hecho de que un observador perciba solamente una pequeña porción de tiempo de un ecosistema, e incluso entonces solamente una pequeña parte de lo que este contiene en esa pequeña porción de tiempo, presenta un problema para la apreciación del valor estético de ese ecosistema, problema que no puede evitarse enfatizando la transformación de la percepción por el conocimiento, el observador ecológicamente informado percibiendo sucesos y estadios en un ecosistema como estadios en movimientos de energía circulares, a través de diferentes formas de vida. Además de la dificultad que se le presenta a un observador de abarcar la totalidad de un ecosistema en su extensión parcial, la duración temporal de un ecosistema probablemente exceda, a menudo ampliamente, el tiempo que uno pueda entregar a esa observación, limitando la posibilidad realista de la propia apreciación de ese valor, sin importar cuánto pueda estar informada la percepción personal de cosas y sucesos en él por conocimiento ecológico relevante o cómo de vívidamente pueda uno llegar a apercibirse, por medio de la imaginación, de los procesos biológicos que subyacen y que son responsables de la apariencia visual, o de otro tipo, del sistema. (…diez mil sucesos esenciales a la estabilidad de un ecosistema tienen lugar en él de una manera -bajo tierra, en la oscuridad, en el interior de un ser viviente- que los hace normalmente imposibles de observar o quedando más allá de los límites de la observación (como la liberación de nutrientes del humus en la tierra).[218]

En una hipotética apreciación "estética" de alcance sistémico-ecologista, las relaciones entre lo viviente y lo no viviente no solo son inabarcables, sino también incontenibles. El conjunto de objetos estéticos que tendríamos que apreciar, los *ítems* naturales, en toda su amplitud, se desdibujarían, se darían mezclados y finalmente implosionarían en un único *ítem*, pues todo en la naturaleza proviene, es parte de, y deviene en un mismo todo interdependiente, tal como enuncia Emmanuel Coccia:

> Tenemos un pasado ancestral que hace de cada uno de nuestros cuerpos una porción limitada e infinita de la historia de la Tierra, de la historia del planeta, de su suelo, de su materia. Todos los vivientes son, en cierta manera, un mismo cuerpo, una misma vida y un mismo yo que continúa pasando de forma en forma, de sujeto en sujeto, de existencia en existencia.[219]

La belleza, entonces, debería atribuirse a la naturaleza como sistema. Como apunta Budd: "el sistema, considerado como despliegue temporal de esos procesos, es él mismo bello (o sublime)."[220] E incluso así el problema del alcance persiste. Es el que le aparece a Rolston cuando estudia la apreciación de la estética del espacio y sostiene que: "ninguna concepción *comprehensiva* puede darse"[221] aunque predique su capacidad proyectiva siempre tendente a elevar al conjunto.

Como digo, la extrapolación de este ejemplo de Rolston quizá no haga justicia a lo que él plantea en ese caso concreto: ampliar temporalmente la apreciación estética de un entorno espacialmente acotado. No obstante, y para concluir, el fondo del asunto es que los problemas de alcance (espaciales y temporales, en cualquier escala de apreciación) son estéticamente inevitables, irrebasables y cognitivamente irreconducibles. La relación que la fuerza que atribuimos a la belleza (o cualquier valor estético) mantiene con el alcance de la

218 M. Budd, 2014, p. 140-1.
219 E. Coccia, *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida*. Madrid, 2021, Siruela, p. 30.
220 M. Budd, 2014, p. 140.
221 H. Rolston, 1986, p. 146. La cursiva es mía.

apreciación, es una de proporcionalidad inversa. A mayor alcance, menor grosor evaluativo y menor definición del valor estético.

Categorías científicas y bondad estética: el *Modelo del entorno*

What's in a name? that which we call a rose
By any other name would smell as sweet;
W. Shakespeare, *Romeo y Julieta*[222]

Carlson defiende que la naturaleza debe ser apreciada estéticamente de forma similar a como apreciamos el arte: según las categorías correctas del objeto y las de su historia de producción. Carlson presenta una analogía para la apreciación estética de la naturaleza siguiendo el modelo que Walton elabora para la apreciación estética del arte, según la cual las categorías correctas para apreciarla son las que nos prestan las ciencias naturales y el sentido común:

> ...lo que sugiero es que la cuestión de qué es lo que hay que apreciar estéticamente en el entorno natural debe ser respondida de manera análoga a la cuestión similar sobre el arte. La diferencia es que en el caso del entorno natural el conocimiento relevante es el sentido común/conocimiento científico que hemos descubierto sobre el entorno en cuestión. (...) Esta aproximación no depende de una asimilación de los objetos naturales a los artísticos, ni de los paisajes a escenarios, sino más bien de la aplicación de la estructura general de la apreciación estética del arte a algo que no es arte. Lo importante es reconocer que la naturaleza es un entorno y es natural, y que ese reconocimiento sea central para nuestra apreciación estética.[223]

Carlson está preocupado por dotar de objetividad a los juicios estéticos de la naturaleza. Así, de la misma manera en que podemos afirmar que nuestros juicios estéticos sobre arte son verdaderos o falsos, correctos o incorrectos, por medio de su analogía, Carlson busca atribuir verdad y corrección a los juicios estéticos de la naturaleza:

> ...si nuestra apreciación quiere llegar a un nivel más profundo, deberemos hacer que nuestros juicios estéticos sean probablemente verdaderos y ser capaces de determinar si lo son o no; entonces, deberemos saber algo acerca de lo que apreciamos. Debemos saber que ciertos factores hacen que ciertos aspectos de la naturaleza y de objetos naturales pertenezcan a ciertas categorías y que, por lo tanto, son correctamente percibidos bajo esas categorías. Y debemos saber cómo percibir aquellos aspectos de la naturaleza y de los objetos naturales bajo las categorías en cuestión.[224]

El *Modelo del entorno* de Carlson ha recibido múltiples apoyos. Las razones por las cuales unos y otros autores suscriben la posición de Carlson son diversas, pero, en general, el cientificismo se vincula habitualmente con argumentos éticos, proteccionistas o conservacionistas de la naturaleza. Marcia Muelder Eaton sostiene que "el mejor modelo de apreciación de la naturaleza presentado hasta la fecha, si el objetivo es producir, proteger o

222 W. Shakespeare, *Romeo y Julieta,* 2010, Austral, Acto segundo, escena segunda.
223 A. Carlson, 2000, pp. 50, 51.
224 A. Carlson, 2000, p. 68.

preservar entornos que son a la vez bellos y sanos"[225] es el de Allen Carlson. Saito, por su parte, pone el acento en la importancia moral que tiene garantizar la apreciación de la naturaleza *en sus propios términos*.

> En general, estoy de acuerdo con la visión de Carlson, aunque por una razón diferente. Carlson menciona la razón *cognitiva* para apreciar apropiadamente la naturaleza; esto es, "que seamos capaces de formular juicios estéticos probablemente verdaderos.". No obstante, yo enfatizo la dimensión moral de conformar tales juicios estéticos verdaderos. (...) En algunos casos, es crucial que nuestra apreciación estética de la naturaleza esté anclada científicamente para que sea ecológicamente responsable.[226]

De modo similar, Holmes Rolston señala que para la ética del entorno "epistemológicamente, sí, la estética es un buen lugar para empezar. Metafísicamente, no…"[227] y por ello la apreciación estética de la naturaleza debe estar científicamente guiada, ya que de algún modo es deudora de la realidad natural subyacente.

> La experiencia de la belleza surge en el espectador. Pero ¿de qué es esa experiencia? Es de la forma, de la estructura, de la integridad, del orden, de la competencia, de la fuerza muscular, de la duración, del movimiento dinámico, de la simetría, de la diversidad, de la unidad, de la espontaneidad, de la interdependencia, de las vidas defendidas, de los códigos de los genomas, de la capacidad de regeneración, de la especiación, etc. Estos eventos estaban aquí antes de que los humanos llegásemos, los productos de una naturaleza ecosistémica y creativamente evolutiva; y cuando los humanos los evaluamos estéticamente, nuestra experiencia está siendo superpuesta sobre las propiedades naturales.[228]

Por su parte, Ned Hettinger defiende que, de cara a la adecuada protección de la naturaleza, el conocimiento científico debe ser tenido en cuenta a la hora de pensar en marcos apropiados para su apreciación estética.

> Creo que, en muchos casos, el conocimiento ambiental, incluyendo conocimiento sobre los tipos de objetos ambientales que intentamos apreciar y conocimiento del entorno más general (incluyendo el grado de degradación ambiental), tiene influencia y debe influenciar marcos y juicios apropiados. (...) A veces, la información y la categorización correcta afecta y debe afectar a la evaluación estética ambiental.[229]

Del mismo modo, por otra parte, el cientificismo de la estética positiva de Carlson ha recibido críticas que podemos dividir en dos grupos: las que van dirigidas a su analogía de la apreciación y las que cuestionan la pertinencia, la relevancia, la eficacia y la necesidad del conocimiento científico tal y como él las defiende. Las vemos a continuación.

Críticas a la analogía de la apreciación

225 M. Muelder-Eaton, "The Beauty that Requieres Health", *Nature, Aesthetic Value, and Environmentalism*, 2008, Columbia University Press, p. 340.
226 Y. Saito, "Appreciating Nature in its Own Terms" *The Aesthetic Appreciation of Natural Environments*, Canadá, 2004, Broadview Press, p. 146-147.
227 H. Rolston, *Environment and the Arts: Perspectives on Environmental Aesthetics*, "From Beauty to Duty: Aesthetics of Nature and Environmental Ethics", Hampshire, 2002, Aldershot, p. 128.
228 H. Rolston, 2002, p. 132.
229 N. Hettinger, "Objectivity in Environmental Aesthetics and Protection of the Environment", en A. Carlson, Sh. Lintott (eds), *Aesthetic Value, and Environmentalism: From Beauty to Duty*, 2008, Columbia University Press, p. 426.

Carlson abraza una concepción cognitivista de la apreciación estética en la que arte y naturaleza se aprecian de forma análoga, dado que la apreciación del arte y la de la naturaleza comparten los mismos fundamentos de corrección. Desde el punto de vista que estudia la apreciación estética de la naturaleza, su analogía ha recibido diversas críticas. Voy a exponer tres de ellas frecuentemente citadas y quiero también presentar una cuarta propia. La primera de las críticas cuestiona la objetividad de la ciencia como relato y, con ello, la finalidad de la analogía. Godlovitch presenta la resistencia más fuerte, pues considera que la ciencia relata más bien nuestra historia y no tanto la de la naturaleza. Saito y Heyd coinciden con Godlovitch al apuntar que la ciencia es un saber antropocéntrico, si bien para Saito, a pesar de ello "las historias científicas que contamos de la naturaleza puntúan alto"[230] a la hora de ser consideradas adecuadas para apreciar la naturaleza estéticamente. En general, se acepta que la ciencia es un buen relato para hablar de la naturaleza, pero, de nuevo, las concepciones no cognitivistas rechazan que su mediación sea una condición necesaria para la apreciación.

Una segunda crítica no acepta el paralelismo que Carlson atribuye al conocimiento del arte y de la naturaleza para su apreciación estética. Así, Robert Stecker sostiene que no está claro que el conocimiento tenga la misma función en ambos tipos de apreciación y ni siquiera concede que podamos hablar de criterios de corrección en el caso de la naturaleza:

> ¿Son algunas formas de apreciar la naturaleza más apropiadas que otras? Si uno se pregunta esta cuestión pensando en el modelo de Carlson, mi respuesta es: no. Cada modelo que hemos debatido provee formas perfectamente buenas de apreciar la naturaleza.[231]

En tercer lugar, hay posicionamientos que critican la validez de la analogía. Así, Emily Brady la considera fallida por dos motivos: primero si esta implica aceptar el abandono de todo tipo de conocimiento que tenga origen artístico y relación con la naturaleza; y, segundo, por la justificación de la aplicabilidad de las categorías de Walton a la naturaleza, que entiende como defectuosa. En el primer caso, Brady se muestra de acuerdo con la crítica que Carlson presenta frente a los tipos de apreciación que denomina como *modelo del objeto* (en el que los objetos naturales son apreciados aislados de su entorno) y el *modelo del paisaje* (según el cual cabe apreciar la naturaleza según cánones artísticos). Al mismo tiempo entiende que estas críticas no justifican que se despache en bloque todo lo que tenga que ver con el conocimiento artístico o que provenga de las experiencias de los artistas sobre la naturaleza, para, sin embargo, aceptar un cuerpo completo de conocimiento totalmente distinto:

> Dado que el contexto es estético, ¿por qué volver a la experiencia y conocimiento de los científicos más bien que a la experiencia estética de los poetas, pintores, fotógrafos, artistas ambientales y otros, tales como indígenas que habitan el territorio o incluso visitantes a sus áreas naturales locales? Estos grupos tienen razonablemente desarrollada una sensibilidad estética mayor a los entornos particulares que otros grupos, como los naturalistas o ecologistas. Alguien con el conocimiento de un naturalista tendrá más conocimiento científico, pero ¿por qué es más apropiado en la apreciación estética que, digamos, la íntima experiencia de Wordsworth del Lake District o de la experiencia de un paseador de perro en un bosque? Poetas y pintores reflexionan

230 Y. Saito, 2004, p. 147.

231 R. Stecker, "The correct and the Appropriate in the Appreciation of Nature", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, nº 4, October, 1997, p. 400.

> activamente en las cualidades de la naturaleza, y en nuestra experiencia del arte reconocemos que nos proveen de interpretaciones de sus experiencias. [232]

En el segundo caso, Brady considera mal justificada la analogía entre las categorías de arte y naturaleza que Carlson busca establecer siguiendo a Walton. La analogía se muestra vulnerable dado que no explica suficientemente por qué las categorías científicas son más correctas que otras categorías disponibles y, por tanto, que deba ser aplicada:

> Carlson no presenta un caso suficientemente fuerte para mostrar por qué la ciencia es más apropiada que otras categorías. (…) para mostrar que sus categorías son mejores que otras, Carlson tiene que ofrecer alguna clase de argumento.[233]

En línea con lo que sostiene Brady, pienso que el paralelismo de los fundamentos de corrección que Carlson busca trazar entre el conocimiento requerido para la apreciación del arte y de la naturaleza no está suficientemente justificado. Los parámetros que Walton usa para atribuir corrección a las categorías con las que apreciamos obras de arte no son trasladables a la naturaleza, como él mismo sostenía. Walton articula una clasificación formada con tres constantes con las que las propiedades perceptivas son nombradas en relación a cada categoría: estándar, contraestándar y variable[234] y que incluye una buena o mala adaptación de la categoría al objeto y los rasgos apreciados. Así, para la pintura cubista, las formas cúbicas son una propiedad estándar, la pincelada impresionista es un contraestándar y el color, una variable. Se trata de variables lógicas, aplicadas de forma estadística, las cuales dividen en tres las posibilidades de un todo (A, noA y niA, ni noA) lo que garantiza que todas las propiedades percibidas caigan bajo su alcance. Pero, en realidad, el contraestándar depende siempre del estándar al que se opone; por tanto, necesita su definición previa. Y la variable nunca podrá ser condición de corrección, ya que o bien se da en mayor o menor grado o, si no se da, tampoco se le puede exigir -como sucede, por ejemplo, con el color en el Guernica. Por lo tanto, la corrección de cualquier categoría dependerá siempre de su estándar, o lo que es lo mismo, de su propia definición. Esto es lo que constituye la debilidad atribuida a la tesis filosófica de Walton en su aplicación a los juicios estéticos de la naturaleza.

Por mi parte, quiero presentar una cuarta crítica a la analogía de Carlson. En concreto, al vínculo por medio del cual su operabilidad está trazada: la noción de creatividad asociada a la tarea científica. Afirma Carlson: "Puesto que la naturaleza es descubierta, más bien que creada, en ciencia, a diferencia de en arte, la creatividad juega su mayor rol en las determinaciones de categorías y de su corrección, y las consideraciones de bondad estética entran en juego a este nivel creativo."[235] Es mi intención mostrar que el uso que Carlson hace

232 E. Brady, 2003, p. 94-5.
233 Ibid., p. 94.
234 A. Carlson, 2000, p. 56.
235 Ibid., p. 93.

de la noción de creatividad alberga larvadamente la idea del científico implicado no sólo en una labor epistémica, que posee componentes estéticos y creativos, sino también, artísticos o con capacidades o atribuciones artísticas. Lo hago sabiendo que esto es algo que no está directamente expresado, ni voluntariamente asumido, por Carlson en su argumento. Lo que quiero defender es que, para aceptar como verdadera su conclusión, a saber, que las categorías científicas son correctas y consiguen que experimentemos la naturaleza como estéticamente buena porque el científico consigue escoger o crear categorías que establecen una relación directa entre la corrección epistémica y la bondad estética, (lo que Hettinger denomina cómo el argumento de Carlson de "la ciencia es un argumento estético"[236]) esta pasa necesariamente por reconocer como premisa las capacidades o las funciones del científico, no sólo como agente creativo-estético, sino como artista o con labores artísticas (siguiendo a Hettinger, el argumento de Carlson en realidad diría: la ciencia es, en ocasiones, un argumento estético y, en otras, un argumento artístico). Veamos su conocido texto:

> Una categorización más correcta de la ciencia es una que, a través del tiempo, hace que el mundo natural parezca más inteligible, más comprensible, para quienes es su ciencia. Nuestra ciencia apela a ciertas clases de cualidades para llevarla a cabo. Estas cualidades son tales como orden, regularidad, armonía, equilibrio, tensión, conflicto, resolución y así en adelante. Si nuestra ciencia no descubriera, desvelara o creara tales cualidades en el mundo natural y no explicara ese mundo en esos términos, no cumpliría la labor de hacerlo parecer inteligible ante nosotros; más bien, dejaría el mundo como incomprensible, al igual que parecen dejarnos otras visiones diferentes que contemplamos como superstición. Además, estas cualidades, que hacen que el mundo nos resulte comprensible, son también aquellas por las que lo encontramos estéticamente bueno. Así cuando las experimentamos en el mundo natural, o cuando experimentamos el mundo natural en sus términos, lo encontramos estéticamente bueno. Esto no es sorprendente, puesto que cualidades tales como orden, regularidad, armonía, equilibrio, tensión y resolución son las clases de cualidades que encontramos estéticamente buenas en arte. Esto, lo tomo así, es la idea sugerida por aquellos que afirman que la ciencia es en parte una empresa estética. [237]

Carlson cita a pie de página un debate sobre este asunto, recogido en una colección titulada *Aesthetics in Science*[238] en el que se presenta el tema de la siguiente manera: "La búsqueda en ciencia de modelos que iluminen la naturaleza parece ser paralela a ciertos procesos cruciales en arte… Cuando los científicos… reflexionan sobre su trabajo, el desarrollo de conceptos y las teorías que los exponen, es evidente que *la intuición y la estética guían su sentido de "así es como ha de ser"*[239]*,* su sentido de corrección." Y prosigue en su conocido fragmento:

> El arte es creado, mientras que naturaleza es descubierta. Las determinaciones de las categorías de arte y de su corrección son en general previas a, e independientes de, consideraciones estéticas, mientras que las determinaciones de categorías de naturaleza y de su corrección son en un sentido importante dependientes de consideraciones estéticas. Estas dos diferencias están íntimamente relacionadas. Puesto que la naturaleza es descubierta, más bien que creada, en ciencia a diferencia de lo que sucede en arte, la creatividad juega su mayor rol en la determinación

236 N. Hettinger, 2017, p. 34: "Brevemente, si la naturaleza es científicamente inteligible, es apreciable estéticamente de forma positiva."
237 A. Carlson, 1984, pp. 30-1. (reeditado en Carlson, 2000, p. 93.)
238 J. Wechsler (ed.) A*esthetics in Science,* Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1978, en: Carlson, 2000, p. 99, nota al pie 68.
239 La cursiva es mía.

> de categorías y de su corrección; y consideraciones de bondad estética entran en juego a este nivel creativo. Así, nuestra ciencia crea categorías de naturaleza en parte a la luz de la bondad estética y, al hacerlo así, hace que el mundo natural aparezca como estéticamente bueno ante nosotros. Además, las categorías creadas de esta forma son las categorías correctas -aquellas que implican una apreciación estética apropiada, Así, estas categorías no sólo hacen que el mundo natural aparezca como estéticamente bueno, sino que, en virtud de ser correctas, determinan que es estéticamente bueno.[240]

En primer lugar, Carlson parte de una división marcada entre las nociones de creación (atribuida al artista) y descubrimiento (vinculada al científico). El científico no crea la naturaleza, pero sí la descubre, dice Carlson. La idea de descubrimiento que parece abrazar Carlson bien podría ser la que recoge la cita de *Aesthetics in Science*: la intuición y la estética guían su sentido de "así es como *ha* de ser." Que la tarea epistémica del científico es en parte estética es algo claro. En su escrutinio del mundo natural, el investigador intuye, selecciona, asocia datos empíricos, estéticos, y datos ya elaborados: conocimiento previo. En ese proceso los rasgos estéticos del objeto de estudio y los datos que informan la investigación se encuentran en un diálogo permanente y se requieren mutuamente. Pero en ningún sentido el proceso exige que haya bondad estética o que la intuición y la exploración se guíen necesariamente por la posible bondad de los rasgos estéticos en concurso. Eventualmente, puede darse el caso de que un objeto y su inteligibilidad se presenten, por así decir, en bloque y lo hagan a través de propiedades estéticas que además son positivas en una suerte de hallazgo y coincidencia genuinos. Aun así, la inteligibilidad del objeto no estaría prestada o garantizada por su carácter estéticamente positivo, sino solo asociada a él -como sucedería en otros casos, con objetos y fenómenos naturales con otras propiedades estéticas cualesquiera, y si sucede que estas son explicativas en el nivel de observación pertinente. Se trata de una correlación puntual. Ahora bien, si el científico, como propone Carlson, no sólo encuentra, sino que activamente busca entender la naturaleza a través de su bondad estética y categorizarla teniéndola en cuenta, para que la categoría recoja ese tipo específico de relevancia estético-apreciativa, está actuando como artista o de forma artística. Pues no sólo se guía estéticamente por su intuición y su sensibilidad para *descubrir* a partir de estos datos y propiedades que "así es como *ha* de ser", como estimación, sino que vincula e incluso funde la finalidad estética y la epistémica: busca, selecciona y ordena datos y propiedades, da significado, valencias internas al mismo, categoriza y presenta un objeto/fenómeno siguiendo la pista del valor estético más alto. El científico de Carlson más bien diría "así es como *tiene que* ser", como determinación. Cuando Carlson dice que la ciencia es un argumento estético, y al mismo tiempo afirma que la ciencia crea categorías a la luz de la bondad estética del mundo natural, implícitamente queda dicho que la ciencia se guía por criterios estéticos de forma artística: escogiendo unas cualidades y no otras y vinculándolas a un conjunto de significados que ilustran. El científico no aparece como un tipo particular de espectador estético de la naturaleza que reconoce en ella determinadas propiedades que relaciona con su

240 A. Carlson, 2000, pp. 93-4.

ámbito de conocimiento, sino como un espectador estético con atribuciones artísticas y parte de la creatividad de la actividad científica queda depositada, cristalizada en categorías elaboradas a partir de criterios de máxima bondad estética que también busca significar.

Entiendo, por tanto, que la distinción que Carlson plantea entre los ámbitos del descubrimiento y la creación no es adecuada. Es cierto que ambas nociones responden bien a la caracterización de lo que en principio puede ser meramente estético (descubrir empíricamente) y lo que podemos considerar como elaboración artística (creación, generación). Pero cuántas ideas artísticas surgen de intuiciones estéticas (no digo que exclusivamente, pero trenzadas con o con origen en) y, de manera similar, cuánta sensibilidad estética es despertada, evocada o alimentada a través del arte o de ideas artísticas. Lo mismo le sucede a la ciencia y al científico, si intercambiamos los términos arte y ciencia por idea e hipótesis -o por premisa o sospecha inicial de una futura hipótesis. El terreno de la creación y el descubrimiento es en muchos momentos un espacio compartido, transpirable, de ida y vuelta. Y es altamente probable que, en el manejo de sus materiales y de sus facultades, el científico actué en algún momento con atribuciones artísticas, que la labor científica sea puntualmente artística, pero no lo es que la ciencia sea un sistema con finalidades artísticas tanto como epistémicas y que en la categorización científica la bondad epistémica y la estética vayan de la mano.[241] Esto es algo que el propio Carlson se plantea en determinado momento y declara, tal como recoge una cita que recupera Budd: "la "bondad estética, ciertamente, no es el criterio por el cual los científicos determinan la corrección de sus descripciones, categorías y teorías."[242]

De acuerdo con Leddy, Brady y Stecker, pienso que Carlson desautoriza en bloque cualquier conocimiento sobre la naturaleza que provenga del arte o de los artistas como inapropiado para informar la apreciación estética de la naturaleza demasiado rápido y de forma injusta. Puesto que las restricciones que impone a las experiencias informadas por el arte y el conocimiento del artista o de lo artístico son concesiones que, por otro lado, regala al científico, cuando es posible que ambas tareas compartan momentos de creatividad y descubrimiento (estéticos y artísticos) los cuales pueden o no quedar contenidos en categorías particulares de objetos, a buen seguro, sí en teorías completas o narrativas descriptivas mayores, a pesar de que la ciencia no sea una empresa con finalidad artística (y de que el arte no sea una empresa con finalidad epistémica, animada por el espíritu de la

241 I. Kant, 1987, p. 51-2: "El Juicio reflexionante, por tanto, al operar con fenómenos dados para colocarlos bajo conceptos empíricos de cosas determinadas de la naturaleza, no lo hace esquemáticamente, sino *técnicamente*, tampoco de un modo meramente mecánico, como un instrumento manejado por el entendimiento y los sentidos, sino *artísticamente* según el principio general, pero a la vez indeterminado, de una ordenación conforme a un fin de la naturaleza en un sistema, en cierto modo favorable a nuestro Juicio, por la adecuación de sus leyes particulares (de las que el entendimiento nada dice) a la posibilidad de la experiencia (…). Por tanto, el Juicio mismo se estable *a priori* la *técnica de la naturaleza* como principio de su reflexión, sin ser capaz de explicarla o determinarla ulteriormente, y sin tener para ello un principio determinante de los conceptos de la naturaleza."
242 A. Carlson, 1984, p. 30.

demostración, pero sí del mostrar). Por todo ello, pienso que si decidimos apreciar la naturaleza siguiendo la guía de la ciencia o que, siempre y cuando manejemos categorías o conocimiento sistémico de la naturaleza para su apreciación estética, sería correcto (y bueno para nuestra consideración general de ambas actividades) que incorporásemos a la experiencia la conciencia de que las nociones que manejamos pueden tener rasgos artísticos, en el sentido descrito, o haber sido fruto de una interacción con la naturaleza que incluye intuiciones, interacciones y/o labores de tipo artístico, sin que ello colapse con una concepción general de lo artístico o la creación artística.

El argumento de Carlson no es el único merecedor de esta crítica. Puesto que el holismo propone lo mismo que él sugiere de las categorías, atribuyéndoselo a narrativas o paradigmas científicos completos. Así, los dos grandes argumentos que abogan por el conocimiento como criterio productor de belleza se enfrentan conjuntamente a una objeción mayor: la de la colisión de la ciencia como actividad productora de belleza con los argumentos teístas. Como advertía Kant: "la teología física es una teleología física mal entendida."[243] Lo veremos al concluir la exposición de las críticas que recibe el conocimiento como criterio de corrección de la apreciación que elabora Carlson en su *Modelo del entorno*. Lo que queda de esa exposición me servirá tanto para cerrar mi crítica a la posición de Carlson, respecto de su afirmación de la fuerza de la estética positiva, cuanto cómo para cerrar mi crítica respecto al cognitivismo de la apreciación estética del entorno y/o de la naturaleza.

Críticas a la pertinencia, la relevancia, la eficacia y necesidad del conocimiento científico

El conjunto de críticas que expongo a continuación son las siguientes:

1. Pertinencia: concepción desfasada de la ecología
2. Relevancia: que otros tipos de conocimiento adecuados
   -solapamiento: que haya más de una categoría científica disponible
   -solapen ciencia y sentido común
3. Eficacia: que mejore la experiencia (fuerza)
4. Necesidad: corrección y normatividad (blanda y fuerte)

Pertinencia: anacronismo científico

El cientificismo de Carlson ha sido acusado de anacronismo. Paden et alia[244] piensan que cualquier teoría estética contemporánea de corte cientificista debería estar basada en una concepción evolucionista de la ciencia. Con ello, estos autores reclaman a Carlson que su concepción de la ecología está desactualizada. En concreto, la ecología que Carlson defiende

243 I. Kant, 2009, §85, p. 410.
244 R. Paden, K. Laurlyn, H. and Ch. R. Milling, "Ecology, Evolution, and Aesthetics: Toward an Evolutionary Aesthetics of Nature", *The British Journal of Aesthetics*, vol 0, number 0, April 2012, pp. 1-17.

concibe la naturaleza como una unidad simple e indivisible propia de una metáfora orgánica en la que subyacen dos ideas principales: el holismo y el vitalismo, un vitalismo teleológico que se remontaría hasta Aristóteles. Sin embargo, desde la década de los años 70, la ecología ha vivido una evolución tildada como cambio de paradigma, que la ha transformado en una *ecología evolutiva*. Desde esta nueva perspectiva de la ecología, la naturaleza cuenta con propiedades que cabe considerar negativas y se estudia a través de conceptos como los de conflicto, complejidad y caos. Apoyándose en una distinción de John Kricher, que defiende el cambio de paradigma científico que supuso la biología evolutiva frente a la idea de naturaleza en equilibrio, sostienen que:

> Dado que la ecología de hoy es una rama de la biología evolutiva, Kricher da nombre a los dos paradigmas después de Charles Darwin. Lo que distingue a ambos, según Kricher, es que, mientras la Ecología BC (Before Charles –antes de Charles) se basaba en una idea del "equilibrio de la naturaleza", la Ecología AD (After Darwin –después de Darwin) ha abandonado en gran medida esta idea.[245]

Las consecuencias estéticas derivadas de la adopción de este cambio de paradigma serían considerables. En primer lugar, la idea de la selección natural afectaría a la concepción del diseño del mundo biológico. Así, estos autores afirman que, desde una perspectiva evolutiva, la concepción de Carlson "parece sospechosamente desfasada, incluso pre-darwiniana" y "parece encajar bien con algunas teorías cristianas (...) que sostienen que todo en la naturaleza es bello y bueno."[246] Sin embargo, suscriben que tanto Rolston como Carlson están en lo cierto cuando afirman que la teoría de la evolución "no implica que todo en la naturaleza sea completamente caótico", pero que Carlson se equivoca cuando "concluye lo contrario, a saber, que en base a esta teoría la naturaleza es "perfecta" , estéticamente o de otro modo".[247] Para Paden et alia., el cientificismo de la apreciación estética de Carlson, según una concepción actualizada de la ciencia, exigiría que esta se acomodara a un "cognitivismo evolutivo". El tipo de estética evolutiva que estaría sugerida por la teoría de Darwin está basada en la idea de que la teoría de la selección natural predice que los organismos exhiben evidencia tanto de buen como del mal diseño, que ambos, orden y caos, se dan en la naturaleza, que las especies se comprometerán en interacciones armoniosas y estables en beneficio mutuo, pero que estas interacciones no durarán para siempre y siempre habrá una gran cantidad de suerte, conflicto, desarmonía e indiferencia en la naturaleza. El pasaje llama la atención sobre el hecho de que la teoría de Darwin anticipa que habrá un número infinito de formas bellas y maravillosas, objetos exaltados y armonías complejas y abarcantes, pero también que conflicto, guerra, hambre y muerte serán parte de la naturaleza.[248]

La validez de esta crítica pone en cuestión, al menos en parte, no sólo la capacidad de afirmar que la naturaleza posee belleza positiva, sino también la corrección de hacerlo, a

245 Ibid., p. 6.
246 Ibid., p. 11.
247 Ibid., p. 12.
248 Ibid., p. 13.

partir de la guía del conocimiento científico.

Relevancia: la corrección de otras fuentes de información y el solapamiento categorial interno

El *Modelo del entorno* se enfrenta a dos objeciones que cuestionan la relevancia de la ciencia como conocimiento que específicamente deba guiar nuestros encuentros estéticos con la naturaleza. Por un lado, diversos autores reclaman que existen otras fuentes de información igualmente significativas y válidas para cumplir con la misma tarea. Además, el modelo de Carlson, como concepción de la apreciación que propone esa idea de relevancia, por otro, alberga un problema interno del mismo tipo: el de solapamiento categorial, puesto que abraza como correctos tres tipos diferentes de conocimiento: el sentido común, el conocimiento genérico del naturalista y el específico de las categorías de las ciencias naturales.

La corrección de otros tipos de conocimiento

Que la apreciación estética puede estar bien guiada por la intermediación de conocimiento distinto del científico es algo defendido por múltiples autores. La defensa de un cientificismo estricto como marco para la apreciación estética constituye para éstos un punto de vista reduccionista. Así, por ejemplo, Emily Brady ve el cientificismo de Carlson como un marco para la apreciación innecesariamente limitante, que está reñido con la libertad característica de la experiencia estética.

> No deberíamos olvidar que otro aspecto distintivo de la apreciación estética es su carácter libre y desinteresado, en particular estamos liberados de preocupaciones (y ocupaciones) instrumentales e intelectuales. (...) El problema brota de hacer del conocimiento científico una condición de la apreciación estética apropiada, con otra implicación indeseada: la condición necesaria constriñe potencialmente la respuesta estética.[249]

También Thomas Leddy reconoce el valor que en ocasiones puede aportar el conocimiento científico a la experiencia estética del entorno, pero se muestra en profundo desacuerdo con quienes pretenden que una función de ese conocimiento sea la de barrer con todo rastro de subjetividad de la experiencia.

> Admito que el conocimiento científico a veces nos permite ver cosas que no habríamos visto de otro modo. Por ejemplo, la botánica nos ayuda a distinguir unas especies de árboles de otras, y esto puede ayudar a la apreciación estética. No veo, sin embargo, cómo "desencantar los bosques", como dice Rolston, nos permitirá disfrutar de ellos apropiadamente. Me siento inclinado a estar de acuerdo con quienes defienden que hemos ido demasiado lejos de nuestras antiguas formas de apreciar la naturaleza. Todavía podemos encontrar una de estas formas entre los Navajos, quienes "viven y caminan en belleza" y lo hacen a través de su comprensión mitológica de la naturaleza y de la (comprensión de la naturaleza) basada en las artes. Aunque pueda ser imposible para nosotros, tipos post-industriales, volver a ver el mundo en esos términos, no está claro como movernos hacia adelante implicará borrar todos los elementos de la experiencia imaginativa ejemplificados por el encanto del bosque.[250]

249 Brady, 2003, p. 101.
250 T. Leddy, "A Defense of Art-Based Aesthetic Appreciation of Nature", *Environmental Ethics*, vol 27, issue

Por su parte, Yuriko Saito coincide con Noel Carroll en que el *Modelo del entorno* debería ser, por un lado, ampliado, ya que podemos apreciar la naturaleza no sólo por medio de categorías científicas o de la historia de las ciencias naturales, sino también a partir del conocimiento que nos brindan ciertos mitos y saberes populares:

> Creo que la (historia natural) ciencia occidental en sentido estricto no posee el monopolio del esfuerzo de "dar sentido" a los distintos fenómenos y objetos de la naturaleza. Tales intentos deben incluir también algunas tradiciones indígenas, folklore y mitos.[251]

Por otro lado, a juicio de Saito, el modelo de Carlson debería ser restringido, pues es vulnerable a las críticas que denuncian que la ciencia es un saber antropocéntrico. De un modo más frontal, Thomas Heyd rechaza que la ciencia sea el conocimiento prioritario para la apreciación estética del entorno y defiende que son muchas las historias sobre la naturaleza que pueden desempeñar ese papel:

> "Hay buenas razones para creer que la apreciación estética se beneficia y debe beneficiarse de muchas y diversas historias, tal como han sido reunidas por la gente desde una gran variedad de formas de vida y culturas."[252]

Admitiendo que la apreciación puede estar mediada por conocimiento, pues: "...éste ayuda a convocar algún conocimiento, por ejemplo, los nombres de las flores, las plantas, los árboles, los pájaros, los peces con los que uno se encuentra..."[253], tampoco Robert Stecker está de acuerdo con que la apreciación estética sólo sea apropiada cuando está informada por la ciencia. Es más, como vimos anteriormente, duda de que exista un criterio de corrección aplicable a la apreciación estética de la naturaleza. Por último, Ronald Hepburn rechaza que el conocimiento resulte siempre pertinente o siempre impertinente y su posición parece ajustarse bien a los requisitos propuestos por Jerome Stolnitz[254] al conocimiento relevante para la apreciación estética, que Carlson asume, poniendo la mejora de la apreciación como fin prioritario de este recurso, mejoría entendida en términos de "impacto estético" –del que hablaremos al tratar su eficacia.

> Aunque la visión estética de un objeto tratará de liberarse de conceptualizaciones convencionales y moribundas, eso no quiere decir que *todas* las interpretaciones, todos los "ver como..." sean lapsus hacia lo no-estético. No debemos aceptar la dicotomía de "pura contemplación estética" – "mezcla impura de asociaciones". (...) Podemos aspirar a enriquecer el elemento interpretativo,

---

3, 2005. (Cito la paginación de mi borrador del artículo, antecedida del número de sección, para facilitar la localización de las citas: II., p. 3.).

251 Y. Saito, "Appreciating Nature in its Own Terms", *The Aesthetics of Natural Environments*, Canadá, 2004, Broadview Press, p. 150.

252 T. Heyd, "Aesthetic Appreciation and the Many Stories about Nature", *The Aesthetics of Natural Environments*, Canada, 2004, Broadview Press, p. 269.

253 R. Stecker, 1997, p. 393.

254 J. Stolnitz propone tres condiciones a la atención estética: en primer lugar, que el conocimiento no debilite o destruya la atención estética que prestemos al objeto; en segundo lugar, el conocimiento será relevante cuando pertenezca al significado y a la expresividad del objeto, y, por último, cuando mejore la calidad o la significación de la respuesta estética inmediata. Sin embargo, el conocimiento científico o conceptual de la naturaleza en ocasiones merma, debilita o destruye, la atención estética que prestamos a los objetos, interfiere en la apreciación de sus propiedades expresivas y condiciona la respuesta estética inmediata.

> tomándolo, no como conocimiento teórico del objeto o la escena, sino como ayuda para determinar el impacto estético sobre nosotros.[255]

En cualquier caso, Hepburn rechaza de forma sonora que la ciencia ocupe unilateralmente un rol central o privilegiado en la apreciación estética de la naturaleza frente al que puedan detentar otras tradiciones o formas de conocimiento.

> Algunos elementos de pensamiento en relación con el pasado geológico de la zona que contemplamos o algún pensamiento de la unidad ecológica de sus plantas y animales bien pueden entrar y realzar nuestra experiencia. Pero no estamos bajo ningún imperativo racional para permitir que lo científico desplace a la perspectiva humana o rebaje la centralidad de esa perspectiva en ninguna experiencia que se pueda llamar estética. [256]

El problema de la sobredeterminación y el solapamiento categorial interno

A lo largo de los años, Carlson ha defendido tres tipos de conocimiento como relevantes para la apreciación estética del entorno: el del naturalista, el científico y el conocimiento del sentido común. En su primera propuesta, ya incluía una mención a los tres.

> El hecho de que la naturaleza sea natural –no creación nuestra- no significa, sin embargo, que debamos estar sin conocimiento de ella. Los objetos naturales son tales que podemos descubrir cosas sobre ellos que son independientes de cualquier implicación por nuestra parte en su creación. Así, aunque no hemos creado la naturaleza, sabemos una gran cantidad de cosas sobre ella. Este conocimiento, esencialmente, sentido común/conocimiento científico me parece el único candidato viable para desempeñar el rol en relación a la apreciación de la naturaleza que nuestro conocimiento de los tipos de arte, las tradiciones artísticas y cuestiones semejantes desempeñan en relación a la apreciación del arte. (...) Del mismo modo en que el crítico y el historiador del arte están bien equipados para apreciar estéticamente el arte, el naturalista y el ecologista están bien equipados para apreciar estéticamente la naturaleza.[257]

El sentido común

Aristóteles acuña la expresión "sentido común" (*koine aisthesis*) en el tercer capítulo del *De Anima*. Para Aristóteles, el sentido común forma parte y completa las operaciones de la *aisthesis*. Tenemos cinco sentidos y una sensibilidad común, por medio de la cual somos capaces de percibir propiedades comunes a los cinco sentidos: los sensibles comunes[258].

El sentido común aristotélico desempeñaba la importante tarea de aunar las

255 R. Hepburn, 2004, p. 50.

256 R. Hepburn, 2004b p. 130.

257 A. Carlson, "Appreciation and the Natural Environment", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 37, 1979, p. 273.

258 Aristóteles, *De Anima*, Madrid, 2008, Gredos, III, 2, 425ª14 y 425ª30-425b4: "...es decir, aquellos que percibimos por accidente por medio de cada sentido como son movimiento, reposo, figura, magnitud, número y unidad. Todos éstos los percibimos gracias al movimiento: por ejemplo, gracias al movimiento percibimos la magnitud y, por tanto, también la figura ya que también la figura es una magnitud; el reposo, a su vez, lo percibimos por la ausencia de movimiento y el número por la negación del continuo, así como por los sensibles propios, dado que cada sensación percibe una sola cualidad. (...) Los sentidos particulares perciben por accidente las cualidades sensibles propias de los demás –pero no en tanto que son sentidos particulares, sino en tanto que constituyen uno solo- siempre que se produce una sensación conjunta sobre un mismo objeto, por ejemplo, que la bilis es amarga y amarilla. A ningún sentido particular corresponde, por tanto, decir que ambas cualidades constituyen un único objeto: de ahí la posibilidad de equivocarse al pensar, por ejemplo, que algo es bilis porque es amarillo."

sensaciones de los cinco sentidos y discernir sus accidentes y diferencias en una sola impresión-percepción. Además, el sentido común es el encargado de hacernos sentir que sentimos; conforma, pues, nuestra conciencia sensible. Habitualmente, utilizamos la expresión sentido común en alusión a cuestiones como la prudencia en el carácter o la propiedad de nuestras interpretaciones, decisiones e intenciones lógicas. Asimismo, por sentido común nos referimos a una forma de juzgar adquirida a través de la experiencia cotidiana directa, del lenguaje natural, a partir de convenciones sociales que aceptamos como comunes y en contraposición al conocimiento experto, técnico o específico del que no disponemos en la vida diaria. Cuando Carlson alude al conocimiento del sentido común parece tener en mente este tipo de conocimiento básico: el que puede hacernos pensar que una ballena es un pez o aquel por el que sabemos que un elefante es un elefante, aunque no identifiquemos bien cuál es su tamaño estándar. La adquisición de conocimiento del entorno por medio de categorías del lenguaje natural, como "elefante" o "ballena", "bosque" o "pradera", no implica acceso a conocimiento experto sobre el objeto. No obstante, restando importancia a lo que de hecho admitimos como una contraposición habitual, Carlson defiende que el conocimiento de la ciencia es una ampliación del sentido común, una suerte de continuación natural del mismo, y atribuye vocación científica al lenguaje natural que incluye conocimiento básico de "cómo funciona la naturaleza".

> El conocimiento científico es, simplemente, una extensión del sentido común. Las clasificaciones científicas de un paisaje pueden ser más detalladas y teóricamente más ricas que las provistas por el sentido común, pero no son en esencia de diferente tipo. Compárense dos descripciones de un paisaje típico de montaña: en primer lugar, una descripción del sentido común nos la presenta como una serie de picos rocosos que sobresalen de un valle en giro y, en segundo lugar, una descripción científica del mismo que nos lo presenta como una serie de elevaciones ígneas de una falla expuestas por la erosión de depósitos sedimentarios circundantes. Por supuesto, existe algo a lo que podemos llamar movimiento conceptual desde el sentido común a la descripción científica. Lo que es importante, sin embargo, es que en tanto en cuanto este movimiento suponga alguna diferencia en la apreciación del paisaje, ello no implica un cambio de apreciación estética de algo diferente. Más bien, si existe una diferencia en la apreciación, ello consiste en un movimiento de una apreciación estética superficial a otra más profunda.[259]

Para Carlson, la función del conocimiento científico en la apreciación estética es "asistir al sentido común allí donde este no llega". Sin embargo, parece que propone algo bien distinto, pues, en realidad, el conocimiento científico de la naturaleza siempre va a ser más rico y detallado que el del sentido común. Así, cuando dispongamos de categorías de ambos tipos, estando nuestra experiencia estética bien fundada con las dos, la científica siempre mostrará prioridad sobre la del sentido común. No obstante, lo que el sentido común aporta a nuestra experiencia estética, guarda íntima y necesaria relación con ella y por ello no resulta fácilmente sustituible. El lenguaje natural condensa y conserva relaciones internas con la vida cotidiana y la memoria colectiva que asumimos, experimentamos con una determinada frecuencia y compartimos con otros, patrimonio que importamos a la apreciación. Brady

259 A. Carlson, *Nature and the Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, New York, 2009, Columbia University Press, p. 112

alude a ello en el siguiente fragmento.

> El conocimiento científico implica explicaciones y una clara metodología, mientras que el sentido común no parte de la búsqueda de hechos, explicaciones ni verificaciones. El conocimiento del sentido común es más indeterminado mientras que la ciencia aspira a la certidumbre. No quiero decir con ello que el sentido común no sea fiable o siempre inexacto; algunas explicaciones científicas han surgido de creencias del sentido común. No intento devaluar al sentido común, sino más bien mostrar que está caracterizado por una forma de conocimiento cotidiana, más práctica. Esta forma de conocer viene a través de la experiencia (lo que algunos filósofos han denominado conocimiento directo –*knowledge by acquaintance)*, y este encaja más fácilmente con el carácter fuertemente perceptivo de la apreciación estética.[260]

De manera que, por un lado, Carlson piensa que el conocimiento del sentido común es válido, pero no siempre suficiente para orientar la apreciación estética de la naturaleza y, por otro, que el conocimiento científico es una ampliación del sentido común. Ambas cuestiones son problemáticas. De acuerdo con ello tendríamos dos casos de apreciación: la guiada suficientemente por el sentido común y la guiada no suficientemente por el sentido común, que requiere de la ampliación prestada por el conocimiento científico. Si admitimos esta distinción, nos vemos inmediatamente obligados a incluir un tercer caso: el de una apreciación en la que disponemos de conocimiento suficiente del sentido común y de conocimiento científico de ampliación. Estamos entonces ante casos de sobredeterminación y/o solapamiento categorial de objetos naturales que, por otro lado, pueden ser abundantes y frecuentes. ¿Qué debemos hacer en estos casos? ¿Cuál es la categoría correcta? ¿Somos libres para apreciar el objeto siguiendo indistintamente cualquiera de las categorías disponibles? O, si no es así ¿son la mayor o menor superficialidad informativa sobre los objetos el criterio qué debe animar nuestra elección? La mayor o menor superficialidad informativa puede ser o no ser un buen criterio. Pues, como afirma Budd, apelar al conocimiento científico no siempre garantiza una mejora o, siquiera, un impacto positivo en la apreciación estética de la naturaleza. El conocimiento puede brindarnos profundidad epistémica, estéticamente irrelevante. El requisito que determina la eficacia estética (positiva o negativa) del conocimiento es su capacidad para permear la percepción de lo apreciado:

> Para que el conocimiento de la naturaleza de un fenómeno natural sea capaz de efectuar una transformación de la experiencia estética que un sujeto posea debe ser tal que pueda permear o informar la percepción del fenómeno, de forma que el sujeto lo vea como diferente de aquel que alguien carente de ese conocimiento pueda ver.[261]

El conocimiento del naturalista

El conocimiento propio de un naturalista es aquel por medio del cual, teniendo conocimientos previos consistentes sobre la naturaleza, éste puede descubrir otros aspectos acerca de ella. La experiencia estética forma parte de su experiencia más amplia del *descubrir*

260 E. Brady, 2003, p. 184.
261 M. Budd, 2014, p. 44.

conocimiento en la naturaleza. La interpretación de la figura del naturalista de Carlson que hacen Carroll y Stecker son distintas. Para Stecker, un naturalista muestra interés por descubrir y describir el atractivo estético del mundo natural, pues "no sólo se interesa por entender la naturaleza sino por encontrar valor en ella. Esto puede incluir al valor estético, pero no necesita quedar confinado a él. Algunos naturalistas piensan que encuentran valor ético en la naturaleza."[262] Stecker piensa que a Carlson no le conviene apoyarse en el naturalista, pues apelar al conocimiento de quienes poseen un interés en la apreciación no resulta útil ni clarificador para el tipo apreciación que él concibe, dado que ese conjunto de personas, los naturalistas, podrían no tener un enfoque uniforme o un método unitario similar al de los científicos. "No hay un modo uniforme por el que se aproximen o triunfen en su tarea, ningún método que se corresponda al de los científicos."[263] Del mismo modo, Carroll sostiene que el sujeto estético ideal al que Carlson llama "naturalista" sería "alguien que contempla la naturaleza a la luz de leyes y conceptos científicos y cuyo proyecto es hacer inteligible la naturaleza."[264] Según Carroll, este tipo de experiencia es movida, principalmente, por la curiosidad científica y también, por el placer que produce la comprensión científica. La figura del naturalista es históricamente anterior a la del científico-ecólogo. Stecker duda de si, para Carlson, ambos tipos de conocimiento ostentan un mismo valor.

> Carlson apela a tres tipos diferentes, pero no marcadamente diferentes, de conocimiento: sentido común, científico, y el del naturalista. Uno se pregunta si en la mente de Carlson un tipo es tan bueno como otro, si es indiferente desde qué perspectivas uno se aproxime al entorno natural, mientras lo haga con *conocimient*o.[265]

Carlson respeta el lugar que en la tradición norteamericana tienen los conservacionistas y ambientalistas[266] (muchos de ellos primeros acreedores de la estética positiva de la naturaleza), esto es, los naturalistas de antaño, a quienes Eugene Hargrove describe como compatibles con los ecólogos contemporáneos en el siguiente fragmento:

> ...las actitudes ambientalistas americanas son el producto de varios siglos de actitudes cambiantes hacia la naturaleza y están íntimamente asociadas con los desarrollos de la historia de las ciencias naturales del siglo diecinueve, botánica, biología, geología y con las artes, particularmente, poesía y pintura de paisaje americana. (...) defiendo que los modernos ecologistas y ambientalistas tienen una percepción del mundo que difiere poco y es directamente trazable con la precepción estética de los primeros botánicos, biólogos y geólogos y son, por lo tanto, en ese sentido, compatibles con al menos un importante componente de la ciencia, con la civilización occidental y el hombre.[267]

---

262 R. Stecker, 1997, p. 398

263 Ibid., p. 398.

264 N. Carroll, "Emotion, Appreciation, and Nature", *Beyond Aesthetics*, 2001, Cambridge University Press, p. 385.

265 R. Stecker, 1997, p. 397.

266 A. Carlson, 2000, p. 73: "Por la segunda mitad del siglo diecinueve podemos encontrar la visión en la obra de individuos cuya mejor descripción es la de reformadores del entorno. Por ejemplo, la publicación de George Marsh, *Man and Nature*, data del año 1864, la cual ha sido descrita como "manantial del movimiento conservacionista" y "el comienzo de la sabiduría de la tierra en este país [los Estados Unidos]."

267 E. Hargrove, "The Historical Foundation of American Environmental Attitudes", *Environmental Ethics*, vol 1, 1979, p. 210.

Las descripciones de la naturaleza de los primeros conservacionistas, como John Muir, responden al espíritu del "naturalista". En ellas, los elementos estéticos poseen un notable protagonismo guardando relación con la descripción y la información científica, así como a una rica y marcada vocación descriptiva que, en ocasiones, puede caer en cierto carácter pintoresquista, gran parte del cual está marcado por la emotividad narrativa que identificamos con la experiencia del narrador.

> Aquella mañana nos dimos cuenta de la belleza del rincón al que habíamos ido a parar. Además del pintoresco encanto del paisaje, los colores, abrillantados por la lluvia, completaban una hermosa composición. Desde la orilla, primero se extendía un margen de algas marrón oscuro, luego una línea marrón amarillenta y luego otra oscura sobre las rocas abruptas, que marcaba las mareas más altas, a continuación, una línea de cantos rodados de granito, entre los cuales crecían hierbas, y más arriba, una franja espesa, decreciente, que dominaba el conjunto, compuesta por arbustos rojos, amarillos y verdes. Una muralla de abetos y taigas envuelta y empenechada con líquenes y musgos grises y amarillos, rodeaba el campamento y trazaba un arco sobre el riachuelo, mientras el humo de la hoguera, como una nube trenzada, se inmovilizaba en sus ramas. Abajo, en la playa, patos y aguzanieves, en bandadas de cientos, tomaban su desayuno. Se veían águilas calvas posadas en troncos muertos en el lindero de los bosques, con aspecto pesado, hartas, acechando estúpidamente como buitres satisfechos. A lo lejos, las marsopas resoplaban.[268]

Hargrove señala una razón de ser estética de las diferencias entre naturalistas y científicos o ecólogos:

> Mientras que los primeros físicos se manejaban exclusivamente con propiedades primarias (propiedades mensurables y cuantificables como extensión, figura, movimiento, número, etc.), los científicos de la historia natural se veían forzados por la naturaleza de su disciplina a clasificar los objetos que estudiaban en términos de propiedades secundarias (propiedades no cuantificables como color, olor, tacto y sonido. Fue este foco sobre las propiedades secundarias el que no sólo separó drásticamente la ciencia de la historia natural de la física, sino que también la proveyó de importantes vínculos con la poesía, la pintura y la jardinería, disciplinas estéticas también fundadas en propiedades secundarias.[269]

Por todo ello, parece claro que, aun asumiendo el sentido de la tradición de la que es heredero, no es esta la idea de naturalista que defiende Carlson quien, aun partiendo de una analogía entre la apreciación estética de la naturaleza y el arte, según la cual reclama que tanto una como otra descansan en elementos cognitivos necesarios, al mismo tiempo defiende que la apreciación de arte y naturaleza no son la misma cosa, ni tampoco resultan miscibles la una con la otra, al menos, si lo que queremos es apreciar estéticamente la naturaleza como naturaleza.

Que el conocimiento científico contribuya a la eficacia de la experiencia estética

Una de las objeciones que con más frecuencia se le han planteado al cientificismo en general y en particular al modelo de Allen Carlson es la que cuestiona la eficacia estética que el conocimiento científico pueda ofrecer a la experiencia, poniendo en duda que éste siempre resulte beneficioso para ella. Así, para Budd, la mera identificación de un objeto natural por

268 J. Muir, *Viajes por Alaska*, Madrid, 1998, Biblioteca El Mundo, p. 8.
269 E. Hargrove, 1979, pp. 210-11.

medio de categorías científicas no garantiza una apreciación más rica, aunque a veces su comprensión profunda sí la brinde.

> Está claro que la mera habilidad de identificar cosas como pertenecientes a ciertos tipos sobre la base de su apariencia, de clasificarlos (tanto bajo categorías cotidianas como técnicas), de darles nombre -a las nubes, por ejemplo-, no provee por ello al sujeto de una apreciación más rica de la naturaleza, aunque pueda ser resultado de alentar o facilitar una conciencia más rica, fina o elevada de ciertos rasgos naturales. Pero hay casos en donde el conocimiento de la naturaleza de un fenómeno -no meramente de la habilidad de identificar su tipo- puede transformar nuestra experiencia estética de la naturaleza.[270]

Para ello es necesario que el conocimiento transforme nuestra percepción del objeto. Es necesario que nuestra experiencia, con y sin conocimiento, no sea la misma. Budd incluye una nota al pie del anterior fragmento en la que indica que "este es un buen ejemplo de lo que Hepburn denomina "darse cuenta": hacer vívida a la percepción o a la imaginación la naturaleza de un objeto percibido". Ese era también el sentido en el que Aldo Leopold aludía a la importancia del estudio de la naturaleza, pues pensaba que su conocimiento "promovía la percepción".[271] Dando por sentado que hay ocasiones en las que la información científica puede ayudarnos a apreciar un objeto natural de manera más completa o valiosa, Budd, Saito y Heyd, entre otros, señalan que también hay ocasiones en las que esa mediación puede arrojar un resultado neutro, no teniendo efecto alguno en nuestra apreciación, ni por ello en nuestra respuesta estética o, por el contrario, sí puede modificarlas y afectar a nuestra experiencia, perjudicándola: "Ese darse cuenta puede realzar una experiencia estética, pero ¿no puede destrozarla en otras ocasiones?"[272]

Un ejemplo paradigmático de cómo el conocimiento puede afectar a la apreciación estética de lo natural fue planteado por Ronald Hepburn. Cuando lo introduce, está defendiendo su argumento de que la apreciación estética de la naturaleza, aun pudiendo atender y centrarse en objetos particulares, muestra una tendencia interior hacia la unidad. Ilustrando los casos de su argumento, Hepburn plantea el ejemplo de la extensión de terreno vacío que puede ser apreciada como playa o como cuenca marina:

> No debemos aceptar una dicotomía de "contemplación estética pura"/"mezcla impura de asociaciones". Supongamos que estoy caminando sobre una amplia extensión de arena y barro. La calidad de la escena es quizá la de un vacío salvaje y agradable. Pero supongamos que hago valer sobre la escena mi conocimiento de que esto es suelo marino despejado tras la marea. *Darse cuenta*[273] de esto no es estéticamente irrelevante. Ahora me veo caminando virtualmente sobre lo que durante la mitad del día es suelo marino. El agradable vacío puede quedar atemperado por una molesta extrañeza.

Darse cuenta de algo, tal y como lo defiende Hepburn, puede implicar conocimiento de la naturaleza sin que ello suponga que lo comprendido, lo invocado, lo sabido condicione desde la teoría lo apreciado estéticamente. Lo aportado a la experiencia como naturaleza conocida se presenta, así, como un aporte que enriquece nuestra interpretación:

270 M. Budd, 2014, p. 41.
271 Y. Saito, 2004, p. 149.
272 R. Hepburn, 2004a, p. 57.
273 Ibid., p. 55.

> Este tipo de experiencia puede ser fácilmente relacionada con el movimiento que estábamos examinando hacia sinopsis más complejas y abarcantes. Además de extensión espacial (o en ocasiones en lugar de ello) podemos tender a enriquecer el elemento interpretativo, tomándolo no como "conocimiento teórico sobre" el objeto o la escena, sino como ayuda para determinar el impacto estético sobre nosotros.[274]

Así, la función del conocimiento en la apreciación estética de la naturaleza para Hepburn no es la de aportar corrección epistémica a la experiencia o verdad (científica) al juicio, sino que, al igual que para Budd, es la de producir un impacto estético. Esto no significa y no implica que la experiencia estética desprecie la verdad. Cuando hemos tenido una experiencia estética que después ha quedado desacreditada (o parcialmente desacreditada) por otra respecto a la verdad de su contenido (o de parte de su contenido), probablemente descartemos la primera experiencia o aquella parte de su contenido que con posterioridad hemos experimentado estéticamente de otra forma y que parece guardar una mejor relación con la verdad.

> Mi sugerencia de que darse cuenta es "episódico", ocurrente, puede ser desafiada con propiedad. (...) Darse cuenta contiene una referencia implícita a la verdad. Puede tener componentes episódicos, pero no puede ser analizada exhaustivamente de esa forma. No podría decirse que yo me he dado cuenta de la fuerza y la dureza del tronco de un árbol alto, si, cuando me aproximo a él, se desmorona podrido ante un sólo toque. Pero seguramente yo estaba haciendo algo (antes): mi experiencia ocurrió, y nada de lo que subsiguientemente ocurra puede alterarla.[275]

En resumen, para que el conocimiento científico tenga efecto sobre la experiencia estética éste tiene que ser capaz de transformar nuestra percepción del objeto, tiene que modificar aquello de lo que nos damos cuenta estéticamente con y sin conocimiento. Que el efecto de esa transformación sea positivo, neutro o resulte en un perjuicio de la experiencia estética que tendríamos sin él es la consecuencia de esa transformación y existen ejemplos de los tres casos. Veamos algunos de ellos.

Casos de apreciación estética realzada por el conocimiento científico-cultural

Cuando la información es relevante, el sujeto tiene acceso a percepciones, emociones y sugerencias de la imaginación no disponibles en su apreciación sin la incorporación de ese conocimiento. En palabras de Budd:

> Si tenemos el tipo correcto de comprensión de la naturaleza podemos asociar a nuestras experiencias perceptivas de la naturaleza pensamientos relevantes, emociones e imágenes no disponibles para aquellos que carecen de ese entendimiento –como cuando vemos una "estrella fugaz" como el resplandor de un meteoro ardiendo en la atmósfera terrestre; o un cráter gigante, como si hubiera sido producido por el impacto de un meteorito;(...) Y la transformación que sufre nuestra experiencia cuando obtiene conocimiento relevante lleva consigo la posibilidad de tener variedades de apreciación estética de la naturaleza y especies de respuestas emocionales que de otra forma no estarían disponibles.[276]

Yuriko Saito trenza algunas citas de ejemplos de Aldo Leopold en las cuales éste pone

274 Ibid., p. 50.
275 Ibid., p. 56.
276 M. Budd, 2014, p. 41, 42.

poéticamente de manifiesto cómo el conocimiento es capaz desvelar un profundo atractivo estético en espacios donde a priori estaba vedado y cómo esa experiencia estética nos conduce a una íntima comprensión de lo natural.

> A pesar de que son "invisibles e incomprehensibles" al principio, el conocimiento científico apropiado nos capacita para descifrar y apreciar aquellas partes de la naturaleza pictóricamente desafiadas. Estas incluyen "el coro del pantano", "la canción de un río", "el discurso de las colinas", que es "una vasta armonía pulsante -su puntuación inscrita en mil colinas, sus notas vida y muerte de plantas y animales, sus ritmos extienden los segundos y los siglos", "grullas" cuya apreciación "crece con el lento desciframiento de la historia terrena" y "las malas hierbas en una parcela de la ciudad, que transmiten la misma lección que los bosques de secuoyas". En última instancia seremos capaces de "pensar como una montaña.[277]

Para Marcia Muelder Eaton el conocimiento científico agudiza la experiencia estética y contribuye a la sostenibilidad del entorno[278], pero reclama, incluso, que el conocimiento ecológico de factores no perceptibles del entorno también es beneficioso para la experiencia estética.

> Los humedales son ecológicamente valiosos porque proveen un sistema de drenaje que elimina ciertas toxinas del agua de escorrentía antes de que esta llegue a corrientes y ríos. Este drenaje no es directamente perceptible. ¿No es el conocimiento de ello, así, parte de la apreciación estética de los humedales? (...) Los escarabajos son increíblemente numerosos. Hay 400.000 especies comparadas con las 8.000 especies de mamíferos. Son también extraordinariamente resistentes a la radiación y así, como dice el ecologista Eville Gorhan, "esperando en las alas para tomar el centro del escenario" si hubiera un holocausto nuclear. La mayoría de la gente encuentra a los escarabajos bastante feos y de hecho están contentos por su general invisibilidad. Saber que se encuentran alrededor –justo bajo ese tronco, por ejemplo, y con probabilidad de estar ahí por largo tiempo- ¿enriquecería o disminuiría nuestra apreciación estética?[279]

Thomas Heyd concede que el conocimiento científico *puede* en ocasiones ser de ayuda: "*Puede* que, mientras caminamos desde el borde al fondo del Gran Cañón, cierto conocimiento de geología sea útil para nuestra apreciación estética, si éste hace que focalicemos nuestra atención sobre los varios estratos visibles no cubiertos por la acción del río a lo largo de las distintas."[280]

El conocimiento científico puede también realzar nuestra experiencia estética no sólo en lo que tiene que ver con nuestra apreciación de objetos, fenómenos, escenas o entornos naturales más o menos concretos, sino que además posee la capacidad de promover en nosotros una conciencia estética más abarcante sobre la naturaleza, incluso paradójica, consiguiendo que nos sintamos parte de ella, acogidos, protegidos y nutridos por ella, al tiempo que completamente ajenos y desvalidos ante ella. Del mismo modo, ambos tipos de casos, particulares y abarcantes, hacen que la naturaleza tenga para nosotros significados vitales y existenciales. En palabras de Stecker:

> Hemos visto que no todo conocimiento realza la apreciación de la naturaleza. ¿Existe una forma de indicar cuándo hace esto el conocimiento? Una forma es cuando el conocimiento otorga a las cosas naturales un significado, esto es, significación para nosotros. Esto puede consistir en

277 Y. Saito, 2004, p. 149.
278 M. Muelder Eaton, 2008, p. 342.
279 Ibid., p. 345.
280 T. Heyd, 2004, p. 271-2.

> hacer que el entorno natural sea parte de nuestro entorno, algo *en* lo que uno vive y se siente en casa. O puede consistir en sentir la naturaleza como algo ajeno muy distinto a mí, como una vastedad sobrecogedora, o poderosa, o distante de la vida humana, experiencias en ocasiones promovidas por la visión del cielo de una noche estrellada, una fuerte tormenta, un lugar duro y poco agradable. Pero el conocimiento de la naturaleza puede realzar su apreciación también capacitándonos a ver en él patrones más complejos de los que habíamos visto antes de poseer ese conocimiento, especialmente si esa complejidad está acompañada por otras cosas que nos complacen estéticamente. Para mí, al menos, sigue siendo un misterio cuándo la percepción de patrones complejos se mezcla con otras cosas para crear una apreciación realzada y cuándo no...[281]

Casos en los que el conocimiento no aporta información relevante

El conocimiento de la naturaleza que consideramos como científicamente relevante no *siempre* transforma nuestra experiencia estética, esto es, no siempre es relevante para la apreciación estética de la naturaleza. En ese sentido, Budd señala que en aquellas ocasiones en las que el conocimiento disponible no tenga efecto en la apreciación, tampoco existen ganancia ni perjuicio algunos.

> Muchos de nosotros sabemos que el agua es H2O, pero este conocimiento no nos facilita una apreciación estética más rica acerca del agua, en el rocío, en la niebla, lluvia, nieve, ríos, cataratas, por ejemplo. (...) Nosotros nos vemos el agua como H2O, ni al cobre en posesión de su número atómico 29, puesto que el conocimiento que ofrece a nuestra percepción no es integrable en la percepción de forma que genere un nuevo contenido perceptivo-imaginativo de la experiencia.[282]

Sin embargo, Saito, Heyd y Leddy consideran que en ocasiones este tipo de información neutra, por quedar demasiado alejada de nuestra experiencia, sí le acarrea un perjuicio. Pues, aunque el conocimiento no modifique nuestra experiencia perceptual, el carácter abstracto de la información nos aleja del objeto:

> Alguna información científica nos aleja de la experiencia real de la naturaleza. Por ejemplo, la estructura molecular de una roca o el valor medicinal de una planta parece (algo) demasiado lejano del terreno perceptivo inmediato para ser constatado en la superficie sensual.[283]

Leddy va incluso más allá cuando alude a ocasiones en las que el conocimiento se interpone e impide la apreciación estética:

> Cuando escucho a alguien hablar de la edad del río, pienso que probablemente no está atendiendo a sus propiedades sensuales, pictóricas o esculturales. Esto es, no está atendiendo a las propiedades que dan placer a través de la percepción. Puede que, en realidad, ni siquiera esté *viendo* el río. Después de todo, el conocimiento científico puede ser apreciado sin *ninguna* conciencia sensual de la naturaleza. [284]

Casos en los que la información científica constituye una perturbación o un impedimento para la apreciación

281 R. Stecker, 1997, p. 400.
282 M. Budd, 2014, p. 44.
283 Y. Saito, 2004, p. 148.
284 T. Leddy, 2005, p. 2 (borrador)

En tercer lugar, nos encontramos con aquellas ocasiones en las que el conocimiento puede resultar un elemento perturbador y, en última instancia, constituir un impedimento para la apreciación. Así, Yuriko Saito aduce que la formación en ciencias naturales no siempre opera como el ideal educativo al que tanto aspiramos: "la educación relevante en ciencias naturales en ocasiones afecta a nuestra experiencia estética de forma negativa."[285] Este perjuicio puede concretarse de varias formas. Thomas Heyd alega que una de ellas, como hemos mencionado, es que el conocimiento científico nos aleja de la experiencia estética concreta[286].

> Saber que los madroños endémicos de la costa del Pacífico Noroeste (*arbustus menziesii)* tienen relación con el arbusto del brezo (*erica*) a través de su familia común (*ericaceae*) puede darme un sentido de cómo la diversidad en los entornos puede engendrar diversidad en las especies, pero seguramente no es una condición necesaria ni suficiente. El problema de usar el conocimiento científico como guía en estas circunstancias se debe parcialmente al hecho de que el conocimiento científico conduce de forma característica nuestra atención al nivel teórico. Así, lo que aprendemos de los arbustos desde las ciencias naturales es (supongamos) verdadero para los arbustos en general. Esta perspectiva me aleja de tomar nota del carácter concreto de la cosa particular que pretendo apreciar estéticamente: yo mismo estando frente a este arbusto, quien ahora tiene experiencia de él como sensual y sinuoso.[287]

Otro argumento señala cómo en ocasiones el conocimiento científico dificulta el descubrimiento estético. Thomas Heyd se hace eco de esta objeción y reclama a Carlson el demérito que implícitamente puede estar causando a la estética como forma propia de conocimiento frente a la ciencia.

> Parte del énfasis de Carlson en la importancia de la ciencia para la apreciación estética deriva de su convicción de que la ciencia "es el paradigma que revela los objetos por lo que son y con las propiedades que tienen". Lo que Carlson parece obviar es que la apreciación estética es también una forma *sui generis* de llegar a saber lo que las cosas son. En otras palabras, es una forma de descubrimiento que puede romper el molde de categorías y creencias previamente dadas por hecho.[288]

Hepburn ha descrito cómo en la apreciación estética de la naturaleza, y a través de lo que él denomina cómo *imaginación metafísica*, nos hacemos conscientes de cómo y qué es la naturaleza sin que en la experiencia intervenga el conocimiento científico. Lo vemos cuando, a comienzos de verano, un mismo paisaje da lugar en varias personas a experiencias diferentes con distinto grado de deleite, pasando del mero disfrute inmediato, más frugal y directo, a la experiencia profunda más reveladora.

> Aquí de hecho está la naturaleza mostrando su verdadero yo –siempre, y fundamentalmente, fecunda. Lo inerte del invierno no es más que quietud –condición para un constante resurgir. Incluso la vastedad del espacio circundante y sus ocupantes enormemente dispersos son condiciones necesarias y por lo tanto benignas de la vida que hoy disfrutamos y contemplamos aquí en este paisaje. Estas condiciones son aquí y ahora concretamente y gloriosamente cumplidas". Por supuesto, una vez más, lo que así "deletreo" es un ingrediente en mi experiencia,

285 Y. Saito, 2004, p. 149.
286 A diferencia del caso anterior, donde información científica neutra (saber que el agua es H2O) que no modifica nuestra percepción del objeto, sin embargo, nos aleja de él, en este caso información científica relevante del objeto, también nos aleja de él.
287 T. Heyd, 2004, p. 271.
288 Ibid., p. 272.

> no como proposiciones de una cosmología científica o una teoría metafísica, sino como una "posición de conciencia" (*Bewusstseinslage*) en la que se condensa. Esa es una realidad presente y es determinante de mi exultante experiencia total.[289]

Por último, otra reivindicación habitual es aquella que pone sobre la mesa cómo el conocimiento puede afectar de manera negativa a la evaluación y a la respuesta estética. Budd presenta un ejemplo que Hepburn utilizó para hablar sobre la relación de la apreciación estética con la verdad:

> Supongamos que el contorno de una nube *cumulonimbus* se asemeja al de una cesta de ropa y que nos divertimos deteniéndonos en ese parecido. Supongamos que en otra ocasión nos detenemos, no sobre esos aspectos "frikis" (*freakish*) (o en el sentido de Coleridge de imaginario-fantástico (*fanciful*), sino que tratamos en su lugar de darnos cuenta de la turbulencia interior de la nube, de cómo los vientos la barren por dentro y alrededor, de determinar su estructura y forma visible.[290]

Budd retoma el ejemplo para poner de manifiesto cómo el conocimiento científico de ese tipo de nube, su identificación como una *cumulonimbus* y su fuerza potencial, va a tener consecuencias en nuestra respuesta estética.

> Pero si, en virtud de un conocimiento adicional, observamos que en su parte superior tiene forma de yunque y en la base es irregular y la tomamos como una nube de tormenta, nuestra impresión de la nube podría cambiar, puesto que podríamos otorgarle, en un sentido, poder a la nube y observarla como formada por fuerzas poderosas desplegadas en ella; y este sentido de poder informaría nuestra experiencia estética, modificando la naturaleza de nuestra respuesta estética.[291]

Pueden darse otras formas de afectación negativa de la experiencia estética, que no pasan directamente por transformar nuestra respuesta, sino por subordinarla o ponerla en relación con una respuesta moral. Así, por ejemplo, Yuriko Saito menciona un caso en el que, afirma, "la educación en ciencias naturales afecta de manera negativa a nuestra experiencia estética."

> Consideremos el caso del Valle Hetch Hetchy, una parte del Parque Nacional de Yosemite con prominentes acantilados. Al comienzo de siglo, se descubrió que era el mejor lugar para una presa y depósito para atender las necesidades de los 500.000 residentes de la San Francisco cuyas vidas estaban perennemente plagadas por la sequía. Además del argumento utilitario, quienes apoyaban la presa también invocaban un argumento estético. Afirmaban que el paisaje con la presa sería estéticamente más valioso incluso porque el depósito se haría "eco de los imponentes picos, de las paredes inmensas y las cataratas del Hetch Hetchy todavía caerían. Además, todas estas características se reflejarían "en las aguas de la nueva creación", creando una de las maravillas escénicas más grandes del mundo.[292]

La transformación del entorno natural de aquel proyecto de presa cumplía con dos fines distintos: un fin utilitario, facilitar el servicio público de un bien básico: la garantía del suministro de agua para una gran área de población, y un fin estético, mejorar –más, si cabe- la apariencia estética del lugar que podría haber sido transformado para cumplir con esa primera finalidad. El argumento estético utilizado por los promotores del proyecto fue manejado de manera fraudulenta, intentando reducir el impacto ecológico al estético. La

289 R. Hepburn, 2004b, p. 131-2.
290 R. Hepburn, 2004a, p. 57.
291 M. Budd, 2014, p. 42.
292 Y. Saito, 2004, p. 149.

defensa frente a ese posible impacto ecológico fue soslayarlo y centrarse en que el entorno saldría ganando en valor estético. Para Saito "no importa cómo de espectacular pueda ser el efecto visual, parece que no podemos y no debemos separar lo estético y lo ecológico aquí."[293] Es posible que estemos de acuerdo con esa idea, esto es, que la defensa del valor estético no tenga por qué hacerse a costa de un perjuicio del valor ecológico, en este caso, que no se podía sacrificar el valor ecológico del valle Hetch Hetchy aludiendo a que con ello se procuraba determinado valor estético añadido al entorno. No obstante, incluso aunque mantengamos una posición ecologista comprometida, hemos de ser conscientes de que ese argumento no puede ser universalmente esgrimido. Aunque pretendamos que sea siempre con el menor impacto sobre el medio ambiente posible y que la ciencia nos permita reducir cada vez más ese impacto (físico, biológico, energético, estético...), necesitamos instalar en algún lugar las infraestructuras que nos permiten sobrevivir como las sociedades que somos, aun aspirando y promoviendo que las mismas se reduzcan, se adecúen y se reorienten siguiendo criterios de sostenibilidad o equilibrio ambiental. Eliminando los elementos prácticos del ejemplo y centrándonos en la relación, a veces presentada como contraposición, del valor estético y el ecológico, y a pesar de lo dicho, Saito entiende que el valor ecológico no tiene por qué determinar al estético. Lo que para ella sucede es que el valor estético puede verse afectado por determinada información, en este caso, científica-ecológica. De manera que, si somos conscientes de que determinado valor estético va a ser conseguido por medio de un daño al entorno, entonces el juicio estético se ve afectado por el juicio ético.

> no se trata de que el valor ecológico del objeto deba determinar por completo el valor estético. Ese determinismo ecológico, por decirlo así, desatiende la experiencia sensual que substancia el valor estético; nuestra experiencia estética *empieza y acaba* con la superficie sensual. Sin embargo, esto no niega que nuestra reacción inicial esté sujeta a modificaciones y revisiones de información adicional.[294]

Por último, nuestra apreciación podría verse trastocada negativamente cuando manejamos información científica equivocada y esta malogra nuestra experiencia perceptual del objeto.

Necesidad: de la corrección a la restricción normativa

Las críticas anteriores nos dan una perspectiva de lo difícil que resulta poder sancionar la necesidad de las categorías del conocimiento científico y su prevalencia frente a otras disponibles para la apreciación estética de la naturaleza. La razón principal por la que los cientificismos defienden que la ciencia es el conocimiento más adecuado la encontramos expresada en voces que nos invitan a tomarla *por lo que esta es*, *en sus propios términos* y a *no confundirla* con otra cosa. Como dice Brady, asumimos que la ciencia es objetiva y menos susceptible de ser tomada según puntos de vista personales y de ese modo la tomamos como

293 Ibid., p. 149.
294 Ibid., pp. 149-50.

conocimiento correcto. El argumento de la corrección, sin embargo, se cruza habitualmente con la condición de necesidad por dos razones. Los cientificismos suscriben la tesis de la estética positiva y ven en la ciencia la justificación que facilita no sólo la corrección perceptiva y epistémica, sino también la evaluativa, la apreciación de belleza positiva. En segundo término, la evaluación positiva, además, colabora o es parte de la corrección moral de la apreciación. El cientificismo pasa así de ser defendido como criterio de corrección a ser requerido como condición necesaria. Este es el caso del *Modelo del entorno* de Carlson en el que el cientificismo y la estética positiva son los dos pilares en los que fundamenta su concepción de la apreciación. Holmes Rolston lo defiende, si cabe, aún con mayor fuerza cuando sostiene que, en último extremo, no importa tanto el resultado de la apreciación (evaluación) como la respuesta a partir de la mediación del conocimiento, con independencia de su eficacia estética: "Lo que nos ocupa es sólo si la respuesta estética es, o *debe ser*[295], positiva."[296]

Carlson parece haber dado un paso demasiado largo en primer lugar, puesto que a menudo, antes de proponer una relación con la estética positiva -como estamos haciendo aquí- se le cuestiona si ha establecido bien los fundamentos de su cientificismo categorial. Hemos visto ya las críticas a su analogía. El modelo de Carlson recibe críticas dirigidas a la mayor corrección que atribuye a las categorías científicas frente a otras. Así, Brady afirma que el argumento de Carlson no posee fuerza suficiente para mostrar que este sea el caso.

> Se asume que la ciencia es objetiva, menos susceptible a visiones personales y, de ese modo, la fuente más probable para valorar la naturaleza en sus propios términos más que imponiéndole marcos personales o culturales. Pero esta visión de la ciencia ha sido desafiada en numerosos frentes, de modo que para poder mostrar por qué sus categorías son mejores que otras, Carlson ha de ofrecer algún tipo de argumento. Como apunta Carroll ¿por qué da por sentada la ciencia tan rápidamente sin considerar alternativas relevantes?[297]

En el modelo de Carlson, además, esta crítica se convierte en un problema interno a su concepción ya que las categorías científicas comparten en él relevancia y protagonismo con el conocimiento del naturalista y del sentido común. Esta multiplicidad genera una situación de solapamiento categorial que tiene difícil solución. ¿Qué categorías son mejores que otras y por qué? Glenn Parsons atiende a esta alegación fundamental de Budd y concluye que, dado que todas las categorías científicas que eventualmente se le aplican a un objeto son correctas, la solución descansa en el uso del criterio productor de belleza como selector de la categoría científica estéticamente más relevante en cada ocasión. Parsons traslada ahora la responsabilidad artístico-nominativa respecto de la categoría que Carlson atribuía a la misión del científico, a la tarea apreciativo-compositiva del espectador guiado por categorías científicas:

295 La cursiva es mía.
296 H. Rolston, 1989, p. 238.
297 E. Brady, 2003, p. 94

> El criterio productor de belleza invocado más arriba responde a esta cuestión: usa aquellas que hacen que el objeto parezca estéticamente mejor. Ello preserva el carácter objetivista del científico al especificar un grupo único de categorías que son las que se usarán en la apreciación apropiada del objeto.[298]

Pero, por un lado, todas las categorías particulares poseen la capacidad de salvar el carácter objetivo de la apreciación, pero sólo en la parte en que esta resulta informada por ella. No obstante, la apreciación puede conservar y estar dotada de suficiente objetividad estando alimentada por información estética sin necesidad de atender a categorías. Elegir una categoría que estéticamente pueda ser más conveniente para el valor estético positivo del objeto poco añade a la misión de salvaguardar la objetividad de la apreciación, si la categoría no revela además su eficacia estética. Además, la categoría escogida, por más eficaz que sea respecto a otras en su cometido estético, no se salva por definición del resto de objeciones. Parsons lo reconoce. En su texto intenta brindar un escape de aplicación eventual al callejón sin salida de la estética positiva que, finalmente, necesita enfrentarse al carácter trascendental de la belleza *de* la naturaleza como punto de partida:

> Lo admito (*admittedly*), la revisión del elemento normativo del cognitivismo científico que propongo aquí no asegura la verdad de la estética positiva. Puede ser que, a pesar de este criterio de belleza particular, todavía haya objetos naturales que no puedan ser interpretados como estéticamente positivos. (…) El punto importante es que hasta aquí los filósofos científico-cognitivistas han conceptualizado la estética positiva de forma equivocada. Darnos cuenta de la profunda belleza de la naturaleza no es donde necesitamos acabar en nuestra teorización, sino el lugar donde deberíamos comenzar.[299]

De nuevo, vemos como Parsons reconoce abiertamente la eventual ineficacia del conocimiento científico, incluso cuando disponemos de la opción de seleccionar la mejor categoría para la tarea, siendo esto algo que compromete seriamente la capacidad inductiva de la tesis de la estética positiva y, por tanto, sus conclusiones. Y es que, para concluir, lo que realmente está en juego en la valoración de si el conocimiento es necesario para evaluar estéticamente la naturaleza, como señala Hepburn, es si es necesario en general:

> Puesto que (en la naturaleza) no todo es estructura inteligible o perspicua geometría. Las vetas de las rocas, la forma en la que los vientos moldean las nubes, la ondulación de las colinas -todos ellos poseen (tanto como indudables simetrías) sus elementos de arbitrariedad y opacidad a nivel de fenómenos. A la importante afirmación de Kant de que la naturaleza parece como si hubiera sido hecha para nuestra facultad cognitiva, con seguridad, tenemos que añadir la igualmente importante afirmación antitética., de que en algunos respectos en absoluto parece como si hubiera sido hecha para percibir y saber. La otredad de la naturaleza es tan real y tan estéticamente significativa, si somos "serios" como lo es su disponible perceptibilidad de formas tintineantes.[300]

Según su modo

Finalmente, la estética positiva es desafiable según el modo en que se predique su belleza. El corazón de la tesis es esencialista: la belleza se predica como cualidad primordial,

298 G. Parsons, 2002, p. 16.
299 Ibid., pp. 16-7.
300 R. Hepburn, 2011, p. 76.

objetiva y trascendental, de la naturaleza que el ser humano tiene que saber apreciar, entendiendo la tarea desde un punto de vista estéticamente técnico -cómo hacerlo- intelectual, moral y vital, la necesidad y el deber de hacerlo. No obstante, conscientes de las dificultades que encierra, sus defensores han ido ocasionalmente ajustando el alcance de sus afirmaciones y de las formulaciones con las que se comprometen. A pesar de ello, siendo la estética positiva una tesis general sobre el valor estético de la naturaleza, en la mayor parte de los casos se predica de partida como necesaria o como alcanzando esa necesidad a partir de la corrección apreciativa asumida. Kant y Hettinger debaten esta idea.

Por un lado, Kant rechaza esa posibilidad. Nos dice que, para poder afirmar la belleza de la naturaleza como sistema, necesitaríamos identificar previamente la belleza como finalidad regular interna de la misma, algo que muy difícilmente podemos asumir:

> ...si la cuestión fuera, ¿cómo es posible admitir a priori la naturaleza como una totalidad de objetos del gusto? entonces este problema se relacionaría con la teleología, porque tendría que considerarse como un fin de la naturaleza, esencialmente dependiente de su concepto, el producir formas finales para nuestro Juicio. Pero la exactitud de esa hipótesis es aún muy dudosa, mientras que la realidad de las bellezas naturales de la experiencia está patente.[301]

Intentar afirmar la necesidad de la belleza natural fuera del alcance de este argumento implicaría sostener de algún modo que la naturaleza produce formas bellas no finales de manera regular espontáneamente. Pero, como hemos visto, ni los fisicismos, ni los teísmos de la estética positiva han sido capaces de exponer la viabilidad ya de la espontaneidad (por indiferencia divina), bien la regularidad final interna (por diseño divino o finalidad objetiva) de la naturaleza como justificaciones del origen de la belleza natural. Explicarlas universalmente, siguiendo a Kant, exigiría *necesariamente* justificar el salto de una teleología idealista a una realista (§58), la cual abarca la tarea infinita de la física y el resto de ciencias naturales sujetas, igual que el juicio estético, a las limitaciones de alcance (aprehensión-comprehensión) de las que hemos hablado. Schiller describe el asunto en el siguiente parágrafo:

> La dificultad de establecen objetivamente un concepto de belleza y de legitimarlo completamente a priori partiendo de la naturaleza de la razón, de tal manera que la experiencia confirme por completo ese concepto, pero sin tener que pronunciarse necesariamente sobre su validez, esa dificultad es poco menos que insuperable.[302]

Por otro lado, Ned Hettinger lanza una propuesta de mínimos en la que asume que la estética positiva debe incluir un requisito empírico. Aceptarlo implicaría que la tesis solo pudiera ser predicada como posible. La menciona dentro de las cuatro condiciones que considera imprescindibles para que la estética positiva sea una tesis creíble y aplicable:

> 3. La condición empírica: la estética positiva debe depender de las características contingentes de la naturaleza más bien que estar estipulada a priori o ser defendida sobre fundamentos puramente teóricos (la belleza actual de la naturaleza en la tierra debe importarle a la tesis).[303]

301 I. Kant, 2009, § 38, p. 231
302 F. Schiller, *Kallias. Cartas a la educación estética del hombre,* 1990, Barcelona, Anthropos, p. 3.
303 N. Hettinger, 2017, p. 28.

2.1.3. Contraargumentos según la idea de naturaleza

La estética positiva postula la belleza positiva de la naturaleza no modificada por el ser humano. De manera general, la naturaleza no alterada por los seres humanos se presenta según cinco definiciones o ideas principales[304]: la naturaleza original en sentido estricto o prístina; la naturaleza salvaje; la naturaleza apreciada como naturaleza; *Gaia* o la naturaleza como biosfera; y, la no naturaleza del Antropoceno. Así, mientras que la idea del Antropoceno cuestiona o niega que hoy día exista la naturaleza no modificada por el ser humano y, por tanto, considera que todo aquello a lo que continuamos llamando naturaleza es y necesita ser gestionado directamente por él, el resto de ideas apelan a la naturaleza no modificada atendiendo a distintas concepciones del alcance o la fuerza de lo que entendemos por modificación, sus posibles estados, así como por cuándo y cómo las modificaciones de la naturaleza están o no operativas y son o no accesibles para quien la aprecia estéticamente. La naturaleza prístina se diferencia de la salvaje por encontrarse en un estado original o primigenio. Se trataría, según su fuerza, de aquella parte de la naturaleza que nunca ha sido alterada en ningún sentido (perceptible o no) por el ser humano o, según su alcance, de aquella que históricamente acumula la mayor distancia temporal respecto de una posible alteración. Naturaleza salvaje es aquella en la que todo lo que percibimos en ella se ha desarrollado y se mantiene tal cual es sin la intervención o planificación del ser humano, incluso, aunque en algún momento anterior en el tiempo, hubiera podido sufrir algún tipo de modificación, domesticación, etc. Por ello, hablamos también de naturaleza salvaje -como el propio término recoge-, en los casos de *rewilding*[305] o resilvestramiento en los que la iniciativa que da pie a la recuperación de su carácter salvaje parte del ser humano. Sucintamente, porque la "intervención" consiste en dejar de intervenir paulatinamente ciertos entornos para permitir y proteger su proliferación natural y, en caso de necesidad, hacerlo solamente para contribuir y favorecer su autonomía. La idea de naturaleza salvaje, por tanto, incluye genéricamente la de naturaleza original o primigenia, mientras que la segunda es una idea específica que se opone a su inclusión en la primera o, al menos, la condiciona de forma muy severa.[306] La idea de naturaleza como naturaleza de Malcolm Budd cuestiona hasta qué punto todas las modificaciones de la naturaleza que provengan del ser humano son o no realmente alteraciones de su carácter natural. Budd no asume la alteridad radical del ser humano en la que otras posiciones se basan. El ser humano es un ser natural; por ello, no todas sus acciones

304 Los calificativos prístina, intocada y salvaje se utilizan en la literatura muchas veces indistintamente. En el texto los distribuyo de la forma que indico para intentar que las diferencias entre las ideas de naturaleza resultaran lo más claras posible: 1) naturaleza original o prístina; 2) naturaleza salvaje (en atención a la tradición norteamericana); 3) naturaleza como naturaleza; 4) Gaia, o naturaleza como biosfera; 5) Antropoceno

305 M. Tafalla, *Filosofía ante la crisis ecológica, Una propuesta de convivencia con las demás especies: decrecimiento, veganismo, rewilding*, 2022, Plaza y Valdés, pp. 221-228: "dejar ecosistemas terrestres y marinos a dinámica natural, permitiendo que sean las especies salvajes y los procesos ecológicos quienes los gobiernen".

306 R. Elliot, "Faking nature", *Inquiry,* 1982, p. 383: "las políticas de restauración no restauran plenamente el valor porque parte de la razón por la que valoramos trozos del entorno es porque son naturales en un grado elevado."

se presentan como categorialmente opuestas a la naturaleza y, de ese modo, no todas exigen ser tenidas por alteraciones contrarias al estatuto de su naturalidad. Para Budd, lo categorialmente opuesto a la naturaleza es la idea de artefacto. Así, la naturaleza ontológicamente modificada o acompañada requiere para Budd de la concurrencia de lo artefactual. Otra idea recurrente de naturaleza es la que encontramos en la conocida como Hipótesis *Gaia*[307]. Jorge Riechmann presenta una versión concreta de esta hipótesis debatiendo con la triple caracterización filosófica de la idea de naturaleza de Fernando Savater.[308] Le reclama que se deja fuera una cuarta definición importante: "la idea de naturaleza como biosfera, entendida como sistema organizado de los ecosistemas".[309] Intentaré justificar cómo esta descripción acotada de la naturaleza, limitada a la biosfera, se va a quedar corta para el debate estético en un sentido, que es relevante también para su conexión con el debate ambiental. Por último, la idea de naturaleza descrita por la tesis del Antropoceno la define como afectada por completo por la acción del ser humano y con alcance geológico. La acción del ser humano se presenta aquí como inescapable. La naturaleza es ya toda ella naturaleza modificada. Veremos que hay posiciones que discuten ese alcance y su eficacia, desde puntos de vista ambientales y estéticos. Veamos con algo más de detalle cada una de estas definiciones y hasta donde colaboran o comprometen la tesis de la estética positiva.

Naturaleza prístina u original: naturalismo estricto

Robert Elliot defiende que el valor de la naturaleza no descansa en que esta sea apreciable como salvaje, sino en su carácter no modificado: "lo significativo de la naturaleza salvaje es su continuidad causal con el pasado."[310] Así, nos alerta de que la naturalidad de lo salvaje puede ser inadecuadamente confundida con su carácter intocado. No diferenciar ambos aspectos, piensa, es un error que puede conducirnos a tomar naturaleza falsa por naturaleza verdadera. Lo defiende identificando un problema de acceso y viabilidad de la evaluación estética que surge de la llamada "tesis de la restauración". Sus defensores

307 La hipótesis Gaia es un modelo interpretativo que propone que la Tierra, incluyendo la biosfera, la atmósfera y la superficie del planeta, se comporta como un super organismo que se autorregula para mantener condiciones adecuadas para la vida. Esta teoría fue formulada por el químico James Lovelock en 1969 y ha sido ampliada y apoyada por la bióloga Lynn Margulis.

308 J. Riechmann, *Simbioética. Homo sapiens en el entramado de la vida*, Madrid, 2022, Plaza y Valdés, p. 90: "1) Naturaleza como conjunto de todas las cosas existentes, sometidas a las regularidades que estudian las ciencias de la naturaleza; 2) naturaleza como conjunto de las cosas que existen o suelen existir sin intervención humana, con espontaneidad no deliberada; 3) naturaleza como origen y causas de todo lo existente, su explicación última y su razón de ser.

309 Ibid., pp. 89-97. Riechmann menciona los tres sentidos filosóficos del concepto de naturaleza recogidos por Savater en la voz Naturaleza de su *Diccionario filosófico* (1995) que incluye: 1) naturaleza como conjunto de todas las cosas existentes, sometidas a las regularidades que estudian las ciencias de la naturaleza; 2) naturaleza como conjunto de las cosas que existen o suelen existir sin intervención humana, con espontaneidad no deliberada; y 3) naturaleza como origen y causa de todo lo existente, su explicación última y su razón de ser.

310 R. Elliot, 1982, p. 385.

proclaman, en palabras de Elliot: "que la destrucción de lo que tiene valor es compensada por medio de la creación (recreación) posterior de algo de igual valor."[311] Elliot, por tanto, se opone, primero, a la equiparación de lo natural con lo intocado y, segundo, a la posibilidad subsiguiente de que la restauración de lo salvaje implique la restauración del valor de la naturaleza históricamente no alterada. El argumento de Elliot es ambiental y se levanta frente a razonamientos utilitaristas de la naturaleza:

> En el mundo actual propuestas como esas son hechas, no porque haya principios conservacionistas compartidos, sino como una forma de socavar los argumentos de los conservacionistas.[312]

El reconocimiento del valor estético de la naturaleza recuperada -o, como él la denomina, fingida, *fake*-, forma parte de una estrategia utilitarista que la instrumentaliza como argumento a su favor y en contra de posiciones conservacionistas. La argumentación se apoyaría en la justificación que afirma que el valor estético de la naturaleza descansa en su naturalidad y, por tanto, que éste puede ser, no solo salvado, sino recuperado con la restauración de espacios naturales previamente intervenidos. Elliot defiende que no existe forma de restituir ese valor por medio de ninguna operación que pretenda recrearlo. Por ello, se pregunta cómo es nuestro acceso estético a lo que denominamos naturaleza prístina y cómo podemos estar seguros de no confundirla con naturaleza no prístina, si la naturaleza original y la restaurada pueden presentarse en ocasiones como indiscernibles, tal y como defienden quienes avalan la tesis de la restauración. Para Elliot, la estética es incapaz de brindar una solución que garantice ese acceso, el cual requiere en todo caso de una correcta evaluación ambiental:

> "Si no hay un elemento de juicio en la evaluación ambiental, entonces no hay una base racional para preferir la naturaleza real a la ficticia cuando esta última es una buena réplica. El argumento puede, creo, ser aceptado. Responder al argumento no requiere argumentar que las respuestas a la naturaleza cuentan como respuestas estéticas. Estoy de acuerdo en que no lo son."[313]

La equiparación de naturalidad y belleza es otra forma de establecer y asumir un concepto delgado de belleza de la naturaleza. Recurrir a ella para dirimir aspectos ambientales del entorno natural, una vez más, conduce a un callejón sin salida. El naturalismo estricto de la apreciación, limitado por un concepto delgado de belleza, impide, no solo una evaluación estética adecuada, sino *la* evaluación: la generaliza y, así, la neutraliza volviéndola irrelevante y pensándose innecesariamente obligado a reclamar un cientificismo fuerte que la guíe.

Naturaleza salvaje

El uso del calificativo *salvaje* aplicado a la naturaleza parece adolecer de los mismos problemas que encontramos en la idea de naturaleza. Por un lado, encontramos un uso

311 Ibid., p. 381.
312 Ibid., p. 381.
313 Ibid., p. 387.

genérico del término que puede ser redundante con el significado de naturaleza. De hecho, este es el caso de la sustantivación del adjetivo tan popular en la cultura anglosajona, en especial en la norteamericana, al hablar de *wilderness* para hacer mención a la naturaleza abierta, aludiendo a los grandes espacios intocados del mundo natural y originalmente con una marcada connotación negativa[314]. Por otro lado, se dan sentidos secundarios del carácter salvaje de la naturaleza que entran a tipificarlo, según su alcance y su fuerza. En un primer sentido, salvaje es la naturaleza no alterada, no humanizada. En el mejor de los casos, aquellas extensiones de entorno a las que denominamos salvajes, poseen hoy día un alcance geográfico muy limitado. En un segundo sentido, la naturaleza salvaje puede exhibir -como reclama Elliot- distinta fuerza: poseer mayor o menor continuidad con su pasado originario, carácter primigenio. En tercer lugar, con independencia de la fuerza que exhiba o conozcamos que posee un entorno natural, lo salvaje en él se reclama desde un punto de vista evolutivo y funcional. Así, llamamos salvajes a espacios naturales que han recuperado su carácter autónomo aun después de haber sufrido alteraciones o domesticaciones por parte del ser humano. Calificamos como salvaje, por tanto, a la naturaleza intocada, primigenia, a la no necesariamente primigenia y -a pesar de las diferencias internas dadas en las distintas concepciones del término-, a la recuperada no gestionada o resilvestrada. Nos quedaría tener en cuenta un último sentido de la idea de modificación que entraría en juego desde el punto de vista del lugar que el sujeto mantiene frente a lo salvaje: la epistemología, la técnica, la tecnología y el arte como espacios de dominio.

El sentido de lo salvaje que es intercambiable con la idea descriptiva de naturaleza abierta (*wilderness*), por un lado, como he mencionado, incluye de forma genérica la idea de los posibles espacios de naturaleza primigenia que puedan existir. Por otro, no excluye las experiencias de lo sublime, como las descritas por Kant, ni como tantas veces recoge la tradición norteamericana en los casos de lo bello. Estimo que esta es la idea genuina de naturaleza con la que más cómodamente se vinculan los defensores de la estética positiva. Esto es, una que implica una cierta circularidad de lo nombrado con lo descrito, en la que después lo bello, del mismo modo, va a encontrar una regla (esencia, carácter positivo o norma). No obstante, existen espacios abiertos que caerían dentro de lo nombrado por el sustantivo *wilderness* que, sin embargo, estarían en conflicto con la idea de lo salvaje como calificativo, sí en ellos se produce algún tipo de alteración o modificación. Aquí necesitamos hacer una salvedad: la naturaleza -*wilderness*- y su carácter salvaje estarían en conflicto para el cientificista, esto es, para la gran mayoría de defensores de la estética positiva y con distintos

314 R.F. Nash, 2014, p. 25: "Para los primeros americanos, como para los europeos medievales, la oscuridad del bosque escondía hombres y bestias salvajes, e incluso extrañas criaturas de la imaginación. Además, el hombre civilizado se enfrentaba al peligro de sucumbir a lo salvaje de sus alrededores y convertirse él mismo en salvaje. El pionero, brevemente, vivió demasiado cerca de la naturaleza salvaje (*wilderness*) para apreciarla. Comprensiblemente, su actitud fue hostil y su criterio dominante utilitario. La conquista de la naturaleza salvaje, su principal preocupación."

matices -que se siguen de lo expuesto en los contraargumentos estéticos- según abracen posiciones holistas o particularistas de la apreciación; no lo estarían (no podrían estarlo) para el no cientificista, siempre que la modificación no fuera estéticamente apreciable. Por último, lo salvaje aplicado a la naturaleza no primigenia o, de manera más incisiva aún, referido a la naturaleza resilvestrada, se mostraría en conflicto interno con los usos anteriores del calificativo con los que, ocasionalmente, podría incluso estar en contradicción, -algo que de algún modo queda apuntado por el prefijo y el participio pasivo del verbo. Sin embargo, acostumbrados como estamos a ser agentes y protagonistas de las acciones e intervenciones del entorno, la idea de resilvestrar puede dar la falsa impresión de que esta iniciativa tiene que ver con algo que el ser humano *hace*. En cierto sentido es así, pero hemos de entender que ese hacer consiste sobre todo en un cejar, parar, marchar, no estar, en gran medida, dejar de hacer. En un sentido positivo que se contrapone a lo anterior, el *rewilding* trae consigo otro modelo de interacción y convivencia con la naturaleza, uno que incluye el respeto a los tiempos, espacios y condiciones propias de los entornos naturales, sus habitantes y rasgos. Y, siguiendo a Budd -como veremos a continuación-, no todo lo que el ser humano hace colisiona con la idea de naturaleza. Podemos defender que el *rewilding* es uno de esos haceres. Otra cosa es que haya quien no conceda a lo incipientemente salvaje, o a lo que alberga un sentido de discontinuidad con lo salvaje primigenio, ese carácter. Pero, entonces ¿cuándo acumulará la naturaleza resilvestrada solera suficiente (horas de sol, tiempo bio-cosmológico o quizá también tiempo histórico -puesto que, si no hay sujeto, en base a qué necesitamos el término-) para ser cualificada como salvaje y de ahí quizá algún día a poder ser nombrada como *wilderness*? ¿O le está negada esa posibilidad?

Naturaleza, como naturaleza -*y* no como arte

Para Malcolm Budd la idea de naturaleza incluye al ser humano. El ser humano es una criatura natural más, como tal, pertenece a la naturaleza y puede (en ocasiones, debe) ser apreciado como naturaleza. No obstante, es también el ser humano quien produce todo aquello que no pertenece a la naturaleza y, por lo tanto, es generador de las condiciones del entorno que lo separan de su estado natural. Habitualmente damos por sentado que cualquier producto o modificación del entorno que tenga un origen humano ya constituye de suyo una alteración de la naturaleza. Budd no acepta la contraposición directa entre todo lo humano y lo natural y entiende que existe un espacio intermedio de convivencia en el que el ser humano y algunos de sus productos, acciones o intervenciones en el entorno caen bajo el alcance de la idea de naturaleza:

> Los objetos naturales son frecuentemente comparados con objetos manufacturados, incluso, en el caso de artefactos resultantes de objetos naturales, sólo modificados. Pero la distinción entre qué es lo hecho por el hombre y qué no lo es dividirá el mundo entre lo natural y lo no-natural solamente si la idea de arte o de habilidad está encajada en la idea del hacer, y quizá ni siquiera en ese caso.… qué es lo humano, ni en sí mismo, ni en su origen, no debe oponerse a lo que es

> hecho por el hombre, sino a lo arte factual (a la obra del artificio humano). Esta oposición entre lo natural y lo arte factual capta el significado principal de la idea de naturaleza[315]

Por lo tanto, puesto que lo dialécticamente opuesto a la naturaleza para Budd es la idea de artefacto, las modificaciones del entorno natural que cuentan como alteraciones del estado de naturaleza son aquellas que provienen exclusivamente de todo lo realizado por el ser humano bajo el alcance de esa idea -y no, en general, de todo lo *hecho* por nuestra especie. En principio, la distinción de Budd parece tener escasa capacidad para determinar qué no cuenta como modificación de la naturaleza. Lo hecho por el ser humano que no cae bajo la idea de artefacto parece ser mucho menor que lo contrario. En el capítulo dedicado a los entornos mixtos veremos que las consecuencias delimitadas por la definición son mayores de las que cabe esperar a primera vista. La idea de naturaleza de Budd abre así una pequeña brecha en la definición de naturaleza no modificada a la que se acoge, por ejemplo, la estética positiva, en relación al carácter intocado de la naturaleza por parte del ser humano. De ser positiva, siguiendo a Budd, la belleza natural incluye al ser humano y todo lo hecho por la especie que no cae bajo el alcance de la idea de artefacto. Como señala Carlson y el propio Budd, las concepciones teístas de la estética positiva, caen fuera de esta forma de comprender la idea de naturaleza.

La naturaleza como biosfera (*Gaia*)

Jorge Riechmann defiende que los seres humanos necesitamos comprometernos con la naturaleza comprendida en términos de *biosfera*, con muy buenas razones. Como filósofo moral de la naturaleza, los motivos que esgrime son principalmente ambientales. Sin embargo, desde un punto de vista estético, quiero mostrar que este cuarto sentido filosófico de la idea de naturaleza compromete ciertos casos de experiencias de lo sublime que considero relevantes. Por esa razón, aun compartiendo la importancia de esta idea para este y otros ámbitos, necesito cuestionar su alcance. No obstante, comprendemos que la gran mayoría de nuestras experiencias estéticas de la naturaleza van a ser casos que atendemos dentro de los márgenes de la biosfera. De ahí que la idea conserve relevancia, a pesar de que sus límites requieran ser cuestionados. Esa gran mayoría de casos de naturaleza como biosfera guarda relación con una minoría de casos de lo sublime cosmológico o infinitesimal -si se prefiere y con ello evitamos caer de algún modo -o al menos de lleno- en un modelo, lenguaje o punto de vista mecanicista que Riechmann combate orgánicamente.

El debate ambiental sobre la relevancia de la idea de naturaleza como biosfera se produce, relata Riechmann, según una cierta confrontación de esa delimitación con el resto de sentidos que le atribuimos, incluso con la posibilidad de definirla en absoluto, como sostiene Erik Syungedouw, para quien la naturaleza abriga significantes flotantes o vacíos[316].

315 M. Budd, 2014, pp. 21, 22.

316 E. Swyngedouw, "¡La naturaleza no existe! La sostenibilidad como síntoma de una planificación

La adopción de un punto de vista galileano de objetos cosmológicos, de los que la Tierra forma parte, resulta problemática porque nos aleja de comprender bien lo que pasa en ella, pues dejamos de percibirlo. Riechmann recoge sorprendido el reciente e inesperado giro de posición de Bruno Latour y cómo éste llama con urgencia a *aterrizar*[317] este punto de vista extraterrestre:

> Todo lo que realmente nos importa se encuentra en esta delgada zona crítica de apenas treinta kilómetros de espesor (intuitivamente, la zona donde hallamos bacterias- la forma básica de vida en la Tierra-). También podemos llamarla, con Lynn Margulis, espacio de Vernandsky: desde unos quince kilómetros por debajo de la superficie marina hasta unos diez por encima, en lo más alto de la troposfera. Y -subraya Latour- las ciencias de la naturaleza-proceso, de la naturaleza-biosfera.[318]

Como hemos visto, el holismo de Rolston y Godlovitch colisiona con esta demarcación de la idea de naturaleza. También lo hace la teoría del juicio de Kant. Es mi intención mostrar que el punto de vista de mayor alcance que, tal y como yo lo entiendo, necesita conservar la estética, va a colaborar posteriormente con un mejor abordaje del ambientalismo o el ecologismo en términos de biosfera.

La naturaleza en la era del Antropoceno

En mayo del año 2000, Paul J. Crutzen y Eugene F. Stoermer publican un pequeño texto llamado *El Antropoceno*. En él, ambos científicos afirmaban que, dado que la acción del ser humano sobre la Tierra había conformado de forma creciente y progresiva el entorno, era necesario considerar el advenimiento de una nueva era geológica. La adopción de la nueva categoría parece justificada puesto que los cálculos científicos decían que: "...debido a las emisiones antropogénicas de CO2, el clima podía desviarse significativamente de su comportamiento natural durante los próximos 50.000 años." Inicialmente se propuso que el Antropoceno habría comenzado en la última parte del siglo XVIII[319]. Sin embargo, estudios interdisciplinares recientes defienden que la transformación humana de la biosfera terrestre "era ya globalmente significativa desde hace más de 3000 años"[320]. Sea cual sea la fecha de arranque que se abrace, la tesis del Antropoceno considera la acción del ser humano como una fuerza con una capacidad transformadora de alcance geológico.

En la última década del siglo XX comienzan a surgir formulaciones filosóficas diferentes acerca del carácter de la naturaleza y de los efectos humanos sobre ella. Contra las

despolitizada", *Urban,* 1, mayo de 2011. Citado por J. Riechmann en, *opus cit.,* p. 89.
317 B. Latour, *Dónde aterrizar*, Madrid, Taurus, 2019. Citado por J. Riechmann en: 2022, p. 97.
318 J. Riechmann, 2022, p. 99.
319 Crutzen, P.J., Stoermer, E.F., "The Anthropocene", Global Change News Letter, n.º 41, May 2000, p. 17: Considering these and many other major and still growing impacts of human activities on earth and atmosphere, and at all, including global, scales, it seems to us more than appropriate to emphasize he central role of mankind in geology and ecology by proposing to use the term "Anthropocene" for the current geological epoch.
320 Ellis, et al., "Used planet: a global history", *PNAS*, May, 2013, vol. 110, no. 20.

voces que reclaman el final de la naturaleza[321], en 1992 J. Baird Callicott se mostraba de acuerdo con el diagnóstico del Antropoceno, pero no con la conclusión, defendiendo que la naturaleza no había acabado y que la acción del ser humano sobre la naturaleza debía ser pensada como natural:

> Si la naturaleza hubiera acabado, lo habría hecho hace mucho tiempo. La única extensión de naturaleza virgen en 1942 era la Antártica. El Homo Sapiens ha sido una fuerza global, alteradora de la biota, durante el Holoceno (Y añade) ...la naturaleza no ha acabado. Más bien, el moderno dualismo hombre/naturaleza y el concepto mecanicista de naturaleza es lo que ha acabado. El nuevo concepto de naturaleza es más organicista que mecanicista e incluye al hombre como, en palabras de Leopold, "miembro y ciudadano pleno de la comunidad biótica".[322]

Pues bien, según denuncia Hettinger, los defensores de "la Era del Ambientalismo Humano" (*The Age of Man Environmentalism*[323]), suscriben la idea de que el ser humano pertenece a la naturaleza tanto como cualquier otro ser vivo, como forma de naturalizar sus acciones, sus efectos y la aducida necesidad de responsabilizarnos y tomar control de toda la biosfera, también como tarea natural. Citando a Erle C. Ellis: "En el Antropoceno, la biosfera antropogénica es permanente… haciendo que el llamamiento a evitar la interferencia humana en la biosfera sea irrelevante."[324] De forma aún más optimista, afirma: "Solíamos depender de que la naturaleza nos cuidara. Ahora las cosas son completamente al contrario… ¿Estaremos orgullosos del planeta que creemos en el Antropoceno?"[325] Reconocemos un planteamiento similar en las palabras del escritor ambiental Andrew Revkin, al que Hettinger menciona, cuando sostiene que: "tomar responsabilidad plena del Antropoceno" significa que deberíamos aceptar "nuestro lugar en el planeta, con todas nuestras trampas sintéticas, nuestras culpas, como fundamentalmente naturales."[326] Dada la domesticación a gran escala que hemos llevado a cabo en el planeta, señala Marta Tafalla, la argumentación de los *antropocenistas* apunta a que, la naturaleza: "ya no sabrá vivir sin nuestra guía y debemos dominarla por su propio bien". Cuando, de otro modo, afirma, la idea de naturaleza no sólo sigue plenamente vigente, sino que: "no hay manera de superarla ni abandonarla (…), pero al mismo tiempo vivimos en la ilusión de que ya la hemos dejado atrás o estamos a punto de hacerlo. La nuestra es una civilización que niega sus propios fundamentos, que se afirma autónoma cuando en realidad es ecodependiente."[327]

Tanto la confrontación, como la asimilación dialéctica de la naturaleza y el ser humano

321 Véase Mckibben, B., *The End of Nature*, New York, 1989, Random House; Merchant Carolyn, "The Death of Nature", in: Zimmerman, M.E., Callicot J.B., et al. (Ed.), *Environmental Philosophy. From Animal Rights to Radical Ecology,* New Jersy, 2001, Prentice Hall, pp. 273-286.
322 Callicot, J.B., "La nature est morte, vive la nature", *Hastings Center Report* 22, n.º 5, 1992, pp. 18, 23.iu.
323 N. Hettinger, "Age of Man Environmentalism & Respect for an Independent Nature", College of Charleston, March, 2014, version de la que publicará artículo con el mismo título en: *Ethics, Policy and Environment,* 4 (1), 2021. Las citas del presente trabajo corresponden al texto con la primera versión.
324 Ibid., p. 7.
325 Ibid., p. 3.
326 Ibid., p. 6.
327 M. Tafalla, *Ecoanimal*., 2019, pp. 146-7.

parecen conducirnos a problemas categoriales. Desde un punto de vista ambiental, Hettinger reclama la necesidad de establecer y mantener una diferencia operativa entre el ser humano y la naturaleza con el fin de poder distinguir el origen causal de los eventos que la afectan:

> Los humanos son una parte de la naturaleza en sentidos importantes. (…) Pero también es verdad que los humanos estamos separados de manera importante de la naturaleza. Los humanos no somos criaturas solamente naturales, biológicas; también somos seres morales, sociales, psicológicos, técnicos, económicos y políticos. (…) Separar a los humanos de la naturaleza es importante para acomodar la idea de que los sucesos causados o influenciados por humanos pueden tener una valencia diferente de los, de otro modo, eventos idénticos no-humanos (o relativamente no humanizados).[328]

La idea de Antropoceno, por tanto, presenta al planeta estando completamente afectado por la acción del ser humano o por sus efectos. Así entendida, desde un punto de vista estético, la naturaleza sería ahora un gran entorno mixto. También la estética reconoce que la naturaleza y las acciones y productos del ser humano están íntimamente ligados y poseen una gran penetrabilidad en el mundo natural. Como Arnold Berleant y Carlson manifiestan: "no es plausible seguir pensando en la naturaleza, en ningún sentido significativo, como separada de los humanos. Ni, al contrario, podemos aislar la vida humana del mundo natural"[329]

No obstante, ¿implica esta declaración o su aceptación un compromiso con la tesis del antropoceno y sus interpretaciones? No, no lo hace. La estética añade un punto de vista diferente a la relación ambiental entre lo natural y lo humano, que incluso puede ser de utilidad subsidiaria al ambientalismo clásico que defienden Hettinger y Tafalla -y al que yo me sumo. Desde la estética, la asimilación de lo natural y lo humano se aborda desde un punto de vista fenomenológico, cultural, experiencial. La posición más abarcante en esa dirección es la propuesta, como veremos en 3.2.2., por la *Estética del compromiso* de Berleant que aboga por superar la distinción sujeto-objeto. No obstante, dentro de las concepciones que abogan por la asimilación o la inclusión de lo humano en lo natural, considero que la concepción más relevante para abordar la (in)viabilidad estética de la tesis del Antropoceno es la formada por la definición de naturaleza junto con la apreciación mixta de Malcolm Budd, que veremos con detalle en el capítulo dedicado a la apreciación estética de los entornos mixtos. Adelanto aquí parte del argumento que sostengo: la tesis del Antropoceno no es estéticamente efectiva en relación a la idea autónoma de naturaleza.[330] El alcance científico de la hipótesis del Antropoceno no se corresponde con su alcance estético y, por tanto, no nos obliga a apreciar la naturaleza, en todos los casos, como entorno intervenido y gestionado por el ser humano.

328 N. Hettinger, 2014, pp .6-7.
329 Berleant, A., Carlson, A., "Introduction: The Aesthetic of Human Environments", *The Aesthetics of Human Environments*, Canada, 2007, Broadview Press, p. 15.
330 MdM. Rosa, "The Anthropocene and its Aesthetic Implications", Presented at the Xth Annual Meeting of the International Society for Environmental Ethics (ISEE) at the University of East Anglia, Norwich, June 2013.

Me detengo ahora en un aspecto concreto que tiene que ver con esta última afirmación, expuesta por Adorno, que pone en relación la ineficacia estética de la tesis del Antropoceno con la idea de dominio que subyace a ella. Marta Tafalla pone el foco en esa relación: "El peligro de este concepto es que ponerle nuestro nombre a una época de la historia del planeta no es solo un gesto de narcisismo, sino que contribuye a justificar nuestro proyecto de dominio."[331] El proyecto de dominio de la naturaleza, señala Adorno, depende, en primer lugar, de la importación de la idea de libertad, de la naturaleza, sustrato de las experiencias estéticas de belleza natural, al sujeto ilustrado, para sí mismo:

> Desapareció la belleza natural a causa del concepto de libertad y dignidad humanas, inaugurado por Kant y trasplantado a la estética por Schiller y Hegel. Según aquél, nada puede ser apreciado en el mundo más que lo realizado por el sujeto autónomo. Pero la verdad de tal libertad para el sujeto es su falta de verdad: falta de libertad para lo distinto. (…) En ninguna otra parte, como en estética, es tan patente la oscura sombra del idealismo, con la muerte de cuanto no esté totalmente dominado por el sujeto.[332]

Sin embargo, por otro lado, la experiencia estética de su belleza nos brinda la oportunidad de apreciar la naturaleza como no dominada:

> El hecho de que la experiencia de la belleza natural, al menos en su conciencia subjetiva, se sitúe más acá del dominio de la naturaleza como si estuviera tocando su origen mismo, nos está expresando su fuerza y su debilidad. Su fuerza, porque dirige a un estado anterior a cualquier dominación, estado que posiblemente nunca existió; debilidad, porque así se diluye en lo amorfo desde donde los genios se elevan y llegan a esa idea de libertad realizada en el estado anterior a cualquier dominación.

Adorno traza, además, una asociación entre la idea de libertad que alberga la naturaleza y la indeterminabilidad de la belleza y de su concepto. En su capacidad para ilustrar la idea de libertad se encuentran parte de sus desgracias. La capacidad que exhibe para remitirnos a la experiencia de naturaleza de carácter ahistórico, sin rastro subjetivo de dominación, nos dice, constituye al mismo tiempo su fuerza y su debilidad. Ella facilita la intelección que los genios hacen de ese estado para atribuírselo falsamente, pues desatiende su falta de libertad para lo distinto, como vemos en la arrogante idea o proyecto de "La Era del Ambientalismo Humano". En definitiva, siguiendo a Adorno, y es aquí donde quizá aún siga vivo el proyecto romántico de la naturaleza autónoma como modelo o maestra de vida, la experiencia estética de la naturaleza nos brinda acceso a la belleza natural (histórica) de la naturaleza no dominada (ahistórica).

Ideas de naturaleza y belleza positiva

¿Qué validez muestra la tesis de la estética positiva según las distintas ideas de naturaleza que he presentado? En primer lugar, como señalo, descarto que la definición de naturaleza como Antropoceno nos impida, de hecho, apreciar la naturaleza como no

331 M. Tafalla, 2019, p. 147.
332 T. W. Adorno, 1986, pp. 87-8.

intervenida. Pues, aunque en ella la naturaleza es descrita como completamente modificada y gestionada por el ser humano, no todas sus alteraciones son estéticamente perceptibles, por lo que habrá casos en los que estas no interfieran en su apreciación. Por lo tanto, considero que la tesis del Antropoceno como idea de naturaleza vigente no es transferible a la apreciación estética de la naturaleza.

Nos manejamos, por tanto, con cuatro ideas de naturaleza no modificada que poseen distinto alcance y distinta fuerza. Según su alcance, de mayor a menor: la naturaleza salvaje, naturaleza como naturaleza, biosfera y naturaleza original. Según su fuerza, igualmente, de mayor a menor: naturaleza original, naturaleza como naturaleza, naturaleza salvaje y biosfera. De nuevo, en primer lugar, cuanto mayor es el alcance de la naturaleza no intervenida, menor o más variable es la caracterización de la intervención. Lo vemos claramente en las dos definiciones que marcan los extremos. Por un lado, la naturaleza salvaje, puede ser entendida bajo las descripciones que oscilan desde: espacio natural abierto a naturaleza resilvestrada y mostrarse así en relación con diversos tipos o grados de intervención, incluida, valga para el caso, la "intervención" de resilvestrar como caso de no intervención, de liberación de intervenciones anteriores o intervención negativa. Por otro lado, la naturaleza prístina, idealmente, requiere máxima identidad o proximidad temporal con el requisito de su no intervención. Según la fuerza de la definición, sucede lo contrario. Veamos, brevemente, los casos.

Caso por caso

La definición de naturaleza original no intervenida, claramente, sería la que menos alcance posee. En sentido estricto, es inviable: no existe la naturaleza no afectada por el ser humano y, además, en estado primigenio, por lo que colisiona con la definición de naturaleza del Antropoceno. El peligro para Elliot radica en la identificación de naturalidad y belleza. Ya se trate de naturaleza original o restaurada, la naturaleza es bella debido a su naturalidad. La naturaleza original y la naturaleza restaurada son igualmente bellas: su belleza es, por tanto, indistinguible. De ese modo, la belleza no sólo no es un criterio orientador, sino equiparador y ambientalmente instrumentalizable. El ambientalista cae así en una trampa y para salir de ella busca la seguridad de la ciencia. Sin embargo, el hecho de que la belleza de la naturaleza descanse en su naturalidad no implica que la belleza que encontramos en sus distintos objetos de apreciación sea siempre equiparable e indiferenciable. Tampoco sucede que una (la naturaleza intocada) sea *más* bella que la otra (la naturaleza recuperada). De nuevo, un concepto delgado de belleza nos sitúa ante el lenguaje y el argumento de los grados de belleza que buscan apoyarse en una definición mayor de la que tienen. La belleza de la naturaleza original y la restaurada es la misma en un sentido primario, trascendental. Su origen es el mismo: su naturalidad. Hasta aquí acompañamos a Elliot en su argumento. Sin embargo, un

fragmento de naturaleza que por largo tiempo no ha sido intervenida no es estéticamente comparable con un espacio natural recientemente recuperado o resilvestrado. Son comparables en que ambos son naturaleza sin intervención del ser humano, con distinta duración temporal. No son comparables como objetos de atención estética. Elliot establece un paralelismo con ejemplos sobre arte. Nos habla de la diferencia entre un Vermeer y su copia. Creo que la analogía es vulnerable, puesto que la naturaleza recuperada no es una copia de la original. Si llevamos el caso de la naturaleza al arte y no al contrario, el ejemplo artístico necesitaría más bien ser trazado entre un Vermeer y el dibujo de un niño, en el que todo se abre paso: el trazo, la expresión, la capacidad de representación, etc. Ambos trabajos son representaciones, en ambos puede haber, en cierto sentido, artisticidad (lograda e incipiente), pero no por ello su belleza o, deberíamos precisar, su valor estético es el mismo. En un caso, estaremos ante la belleza de un entorno ancestral, sublime para nosotros en relación al tiempo. En otro, ante la belleza del nacimiento de un entorno, accesible para nosotros en relación al tiempo. En ambos casos hay belleza, pero no valor estético equiparable. La cualificación de ambos tipos de valor estético se fragua para nosotros en la experiencia. Ambas son comparables como instancias de apreciación -constatamos propiedades y emociones a través de un ejercicio estético recurrente-, pero no equiparables, ni mucho menos indistinguibles. Específicamente, no lo son en el sentido en el que naturalidad o artisticidad tienen que ver con el valor estético. Los bosques de secuoyas del norte de California no poseen el mismo valor estético que un espacio que empieza un proceso de resilvestramiento.[333] Con esta alegación, señalamos el mal servicio que un concepto delgado de belleza (carente de detalle, escénica y, en base a ello, universalizable), presta al ambientalismo. Al sustituirlo por una idea plural de valor estético, le retiramos al utilitarista la oportunidad de instrumentalizar su belleza para la justificación de sus fines y se la devolvemos al conservacionista. Con ello, llamamos su atención sobre la posibilidad de establecer una relación diferente con los argumentos estéticos y la capacidad de fundamentación o de relación que estos pueden tener con el ambientalismo. En relación a la idea de naturaleza original de Elliot, nuestro argumento deja intacto su alcance, pero no su fuerza, cuya belleza gana grosor y capacidad crítica. Para que esto suceda, el espectador comprometido tiene que vincular en su experiencia estética la relación naturalidad-belleza con la de su valor estético, contando con que la naturaleza hace una alusión trascendental a la idea de belleza y que la atribución de valor estético no sólo tiene que ver con esta como trasfondo común a todo espacio y entorno natural, sino con el sujeto como vector de apreciación sensible y, en él, su sensibilidad comprendida como elemento a la vez natural y cultural.

Por lo tanto, según la idea de naturaleza original o prístina, las opciones de apreciar un entorno natural de ese tipo poseen escasísimo alcance. Además, la idea contraviene

333 A pesar de que, como señala Saito, citando a Leopold: "las malas hierbas en la ciudad brindan la misma lección que los bosques de secuoyas." (1998, p.105).

innecesariamente, desde un punto de vista estético, los propósitos ambientales a los que busca servir. Por ello, he intentado justificar por qué y mostrar cómo una idea plural del valor estético contribuye a una mejor defensa de argumentos ambientales. Por añadidura a lo limitado de su alcance, necesitamos considerar los problemas ya analizados en relación a la fuerza con la que cabe predicarla. En todo caso, la posibilidad de encontrar belleza se vería siempre acompañada de la posibilidad de encontrar negatividad estética, ya como fealdad, ya como sublimidad. La belleza no sería positiva, como cualidad estética genérica, sino solo eventualmente positiva para ciertos casos de apreciación.

En segundo lugar, la idea de naturaleza del Antropoceno no es, propiamente, una idea de naturaleza, sino de naturaleza intervenida o afectada por el ser humano que, como tal, exhibe un alcance inferior al de la naturaleza como biosfera, la cual, a pesar de todo, es teleológicamente dependiente de la idea general o máximamente abarcante de la naturaleza como sistema no limitado al planeta Tierra. Sus defensores, sin embargo, la postulan como noción que supera funcionalmente o, cuando menos, está a la par de la de biosfera. Lo hacen atribuyéndole una suerte de finalidad autónoma capaz de coordinarse o de someter a la finalidad sistémica de la biosfera, exhibiendo incluso una capacidad pensante de carácter prometeico[334]. Lo vemos en el siguiente párrafo de Ellis:

> El Antropoceno también ha traído nuevos desafíos a la ciencia del sistema Tierra, incluyendo la necesidad de modelar sistemas humanos y la antroposfera como componentes fundamentales del sistema Tierra, a la par con su biosfera, atmósfera y sistemas climáticos. La visión de la Segunda Revolución Copernicana de Schellnhuber incluía la antroposfera en una ecuación del sistema Tierra, tanto como una realidad física como una fuerza de control auto-consciente -una inteligencia humana global funcionando como un sistema teológico, intencional, consciente que guiaría a la Tierra hacia mejores resultados. Él no fue el primero en proponerlo. El mismo Vernadsky consideró la cognición humana "el tercer estadío" en el desarrollo del sistema Tierra, apareciendo tras la geosfera y la biosfera como una noosfera consciente global, basado en el concepto introducido por el sacerdote y filósofo francés Pierre Teilhard De Chardin en 1920. Dado el actual estado de la Tierra, uno sólo puede preguntarse que está pensando la noosfera.[335]

Estoy en desacuerdo con la idea que afirma que la intervención del ser humano en el planeta, por más alcance sistémico que tenga, sea una fuerza cuya capacidad final se equipare en ningún sentido -autonomía, inteligencia, auto-conciencia-, a la de la naturaleza. Por un lado, la finalidad de la naturaleza no es reducible a la finalidad de la biosfera, como si esta fuera autónoma de fuerzas cosmológicas, biofísicas, que interactúan con ella como, por ejemplo, de los campos gravitacionales de la Vía Láctea o la actividad solar. Estos, además, son dados a la experiencia estética de forma indirecta a través de los fenómenos de la

334 E.C. Ellis, 2018, p. 144: "En 1999, Hans Joachim Schellnhuber preguntó la cuestión pivotal del Antropoceno: ¿Por qué debería Prometeo no acelerar la asistencia a Gaia? Si los humanos están, de hecho, transformando la Tierra ¿qué hay que hacer? O, más humildemente -¿qué se puede hacer? ¿Pueden los humanos ayudar a doblar la trayectoria de la Tierra hacia mejores resultados tanto para la humanidad como para la naturaleza no humana?"
335 Ibid., p. 149.

actividad geomagnética terrestre (volcanes, terremotos, fallas, colisiones por meteoritos, comportamiento animal, etc.) y de la actividad solar (eclipses, mareas y auroras boreales). Se trata de experiencias de lo sublime en las que la naturaleza se muestra, en general, fuera del alcance de las intervenciones del ser humano. Por otro lado, como sostengo, porque las intervenciones del ser humano no siempre son accesibles para la experiencia estética, dándose la circunstancia, por tanto, de que hay intervenciones no perceptibles, otras que siendo perceptibles son naturalmente reversibles -y por tanto escapan al determinismo de la idea-, otras de las que, siguiendo a Budd, podemos hacer abstracción y, finalmente, casos en los que a pesar de la intervención -con Adorno, de la dominación- seguimos apreciando la belleza trascendental de la naturaleza como no dominada, puesto que lo dominado se muestra en último extremo -como voy a defender en 2.2.3. como finalmente indisponible.

Por lo tanto, aunque, la vocación de la idea de Antropoceno es superar en alcance y desbancar teleológicamente a la idea de biosfera, los casos en los que la naturaleza se muestra estéticamente disponible para ser apreciada como no intervenida son los mismos que podemos encontrar en la idea de naturaleza como biosfera. Sin embargo, los casos de lo sublime ponen en entredicho la definición misma de Antropoceno, aunque solo la consideremos en términos geológicos, ante los que difícilmente puede rendir cuentas. Por ello, cabe afirmar, por un lado, que, manejándonos con la idea de naturaleza del Antropoceno, podemos apreciar naturaleza como no intervenida, tanto en experiencias de lo bello como de lo sublime. Por otro, de nuevo, que la belleza que en ellos podamos apreciar no puede ser pensada como necesariamente positiva.

En tercer lugar, nos encontramos con la idea de naturaleza como biosfera. Como indica el propio término, la biosfera es la esfera de la vida, el entorno físico en el que esta se produce y se conserva como fenómeno. La idea de naturaleza como biosfera -la naturaleza 4 de Riechmann- es la expresada por la hipótesis *Gaia*, la cual da contenido tanto a su idea científica, como a la humanística. En palabras de Riechmann:

> Gaia es "la biosfera junto con todas las partes de la Tierra con las que interactúa la biosfera", otra forma de decir esto es que Gaia es el conjunto de todos los seres vivos de la Tierra más su influencia sobre las condiciones de habitabilidad de nuestro planeta. Por otra parte, Gaia, como un planeta vivo, es la formulación científica (adecuada para nuestras sociedades más o menos laicas y racionalistas del siglo XXI) de una antiquísima intuición humana: la madre Tierra.[336]

En la hipótesis *Gaia*, el ser humano forma parte del biocosmos. Tanto es así que con sus acciones se ha convertido en el generador de un gran desequilibrio sistémico, para el que Riechmann nos conmina a adoptar una *simbioética* con la que ajustar nuestras vidas e intentar retornar al punto más próximo a un estado de equilibrio con ella. Entendida como superorganismo, *Gaia* es un sistema vivo alterado, herido, en el que la apreciación estética de

336 J. Riechmann, 2019, p. 21.

espacios naturales no modificados es muy limitada. Como señala Tafalla[337], contamos con los círculos polares y sus zonas circundantes, los fondos abisales y los espacios abiertos de Rusia y Canadá que el rigor del clima ha ayudado a conservar. Quizá, quepa añadir, desiertos, pequeños grupos de islas remotas y ejemplos de ese tipo. Además de con espacios o entornos naturales contamos con fuerzas de la naturaleza que nos ofrecen fenómenos diversos (erupciones volcánicas, tormentas, mareas, amaneceres, nevadas, eclipses, niebla, etc. y otros menores, como partos, floraciones, comportamiento animal, por mencionar algunos) a los que seguimos teniendo acceso estético, pero de los cuales no siempre podemos descartar que estén relacionados con acciones o efectos de acciones del ser humano. Por ello, en la apreciación estética de *Gaia* o de la naturaleza como biosfera de Riechmann -o, extensivamente, para el ecologismo profundo- la pertenencia del ser humano a la naturaleza es un elemento de tensión, pues de él procede el desequilibrio que nos aleja de la homeostasis de la naturaleza, tal y como podría darse en una convivencia simbiótica de nuestra especie con ella, a la que aspira. Podemos concebir una biosfera en equilibrio sin el ser humano. En ese sentido, la naturaleza es independiente de nosotros -y de cualquier otra especie. Pero no sucede que nosotros lo seamos respecto de ella. De forma que, por un lado, en el presente, la naturaleza no intervenida posee un alcance geográfico muy limitado, constituyendo un tipo de experiencia estética del entorno excepcional, a la mano de un porcentaje mínimo de personas. El resto de seres humanos solo apreciamos la naturaleza no intervenida a través de fenómenos como los mencionados (no dándose a nuestra percepción su relación con acciones o efectos de acciones del ser humano) o centrando nuestra atención, como señala Budd, en el carácter de ser natural (*qua* naturaleza) del *ítem* apreciado. Por otro lado, si lo hacemos, si apreciamos naturaleza como naturaleza no modificada, en nuestra apreciación se insiere una tensión ontológica y existencial entre lo natural y lo humano que, en un sentido, es contraria al fin de la apreciación. Lo es, puesto que buscamos que en ella no haya rastro de nosotros, diferenciándonos de ella, al tiempo que encontramos en ella lo que fundamentalmente somos, naturaleza, y que nos obliga a percibirnos en ella a través de ella. La naturaleza desnuda nos incluye. Me pregunto si para Riechmann, como defensor de esta idea de naturaleza, contarían como casos de naturaleza no modificada aquellos en los que el ser humano convive simbióticamente con ella; por ejemplo, los casos de tribus en naturaleza abierta o de poblaciones esquimales tradicionales, etc. y cuáles serían los casos contemporáneos de nuestras sociedades. Esto es: cuándo puede el ser humano ser apreciado como naturaleza y dónde situaríamos el límite entre la naturaleza y lo humano cuando no es el caso. Mientras tanto, atribuyo a esta idea de naturaleza el tercer grado de alcance, diferenciándola de la idea de naturaleza prístina y original en que el carácter de su no intervención no exige un tipo de continuidad específica con el pasado.

Por todo lo anterior, la idea de naturaleza como biosfera nos sitúa ante un tipo de casos

337 M. Tafalla, 2019, p. 141.

cuyo alcance es algo menos restringido de los que estarían disponibles bajo la idea de naturaleza original, aun sin salir del rango de la excepcionalidad (círculos polares, islas remotas, fondos oceánicos abisales, fenómenos naturales autónomos, etc.). Sin embargo, a diferencia de lo que sucede con aquella, la tensión entre lo humano y lo natural aparece como uno de los elementos característicos de la apreciación bajo la descripción de la biosfera en la que se insiere, como aspecto dialéctico negativo de fondo para la experiencia. En los casos disponibles, no podemos contar con que su belleza sea siempre positiva, sino solo eventualmente positiva.

En cuarto lugar, la idea de naturaleza de Budd da respuesta a las preguntas que han quedado abiertas. Budd saca al ser humano de la confrontación radical que mantiene con la naturaleza en otras concepciones dentro del marco de la apreciación estética de la naturaleza como naturaleza. El ser humano es una criatura natural más. Como tal, pertenece a la naturaleza y puede (y, en ocasiones, debe) ser apreciado como naturaleza. No obstante, también es quien produce todo aquello que no pertenece a la naturaleza y, por lo tanto, es generador de las condiciones que separan al entorno de su estado natural intocado. Sin embargo, ello no implica que todo lo que el ser humano hace contravenga la idea de naturaleza y el carácter de lo natural.

> la distinción entre qué es lo hecho por el hombre y qué no lo es dividirá el mundo entre lo natural y lo no-natural solamente si la idea de arte o de habilidad está encajada en la idea del hacer, y quizá ni siquiera en ese caso.[338]

Budd no acepta la contraposición directa que en ocasiones se plantea entre naturaleza y ser humano y concibe un determinado espacio de convivencia en el que, tanto el ser humano, como criatura natural, como algunos de sus productos, acciones o intervenciones caen bajo el alcance de la idea de naturaleza:

> ...qué es lo humano, ni en sí mismo, ni en su origen, (y) no debe oponerse a lo que es hecho por el hombre, sino a lo arte factual (a la obra del artificio humano). Esta oposición entre lo natural y lo arte factual capta el significado principal de la idea de naturaleza, aunque hay complicaciones ocasionadas por el hecho de que un objeto de observación puede ser, en un número de maneras diferentes, parcialmente natural, parcialmente arte factual, y también algo que es un objeto natural puede, sin embargo, no estar en un estado natural.[339]

La idea de naturaleza se opone dialécticamente a la idea de artefacto, pero no todo lo que el ser humano hace se corresponde con la idea de artefacto. El cuerpo humano es para Budd buen ejemplo de ello. Podemos observarlo al pensar en la reproducción. En ocasiones, nos reproducimos sin tener intención de hacerlo; en otras la acción está intencionalmente determinada, convirtiéndose de ese modo en un hacer intencional (como cuando comemos o nos vamos a dormir, por ejemplo). Si en ese caso, a la hora de reproducirnos, tomamos al ser humano como productor activo de un auto-artefacto, nos vemos irremediablemente

338 M. Budd, 2014, pp. 21-2.
339 Ibid., p. 22.

abocados a reconocer que, más allá de la intención con la que determinamos nuestra acción, lo que prima en su cumplimiento es el principio natural de crecimiento. Comprobamos que la intención de nuestro hacer no es independiente del principio natural que determina la acción y al que está sometida. El ejemplo de la reproducción nos invita a pensar acerca del alcance que la intención posee en el hacer del ser humano. La herramienta que Budd nos propone para sopesarlo es comprobar en qué sentido la idea de arte o de habilidad encaja en la idea de hacer (y quizá ni siquiera en ese caso). En la reproducción natural humana la idea de hacer no encaja en la de arte o habilidad. Pero incluso en el caso de que exista algún tipo de reproducción asistida, Budd deja claro que el cuerpo humano es un objeto natural, tanto si se ha producido por medios naturales como artificiales, debido a la prioridad que en ello tiene el principio del crecimiento. Por lo tanto, el ser humano y todas aquellas acciones y/o productos que éste haga, cuyo hacer no encaje en la idea de arte o habilidad, son por definición naturaleza y constan para ser apreciados como naturaleza. Así, Budd defiende que podemos apreciar estéticamente un entorno como naturaleza en dos casos básicos: cuando la naturaleza es prístina, pero también cuando no lo es, según su caracterización habitual. En este segundo caso, pueden darse tres posibilidades:

1. Que el entorno natural no sea prístino, pero no seamos conscientes de la intervención humana -que esta no sea perceptible.
2. Que la presencia humana y de lo humano en el entorno natural no se corresponda con la idea de artefacto.
3. Que la intervención humana en la naturaleza se corresponda con la idea de artefacto, pero nos abstraigamos de su contenido en la apreciación.

Para Budd, en este último caso, no estamos en absoluto obligados a atender en nuestra apreciación a todos los rasgos o condiciones de un entorno; sino que poseemos la capacidad y la habilidad de delimitar, según contenido y aspectos, nuestro objeto de atención estética:

> …a pesar de que un objeto natural a menudo no está en su estado, lugar o hábitat natural o ha aparecido solo a través de la contribución humana, o está en una escena compuesta de objetos naturales, pero que no han sido producidos naturalmente, o es adyacente a, o está rodeado por, objetos no naturales, o no ha sido ubicado donde está por la naturaleza, sino por el hombre, esto no impide que pueda ser apreciado estéticamente como natural y no significa que su apreciación deba ser mixta. Puesto que un ítem sea natural no es lo mismo que otros aspectos de la escena u otras propiedades del *ítem* lo sean, es posible, aunque con mayor o menor dificultad, centrar nuestro interés solamente en lo que es natural.[340]

La idea de naturaleza de Budd amplía ligeramente el alcance de lo que podríamos calificar cómo naturaleza (incluyendo al ser humano como uno de sus objetos) al tiempo que reduce ligeramente aquello que consta como modificación de lo natural. Además, otorga cierta autonomía al sujeto para apreciar únicamente lo natural en la naturaleza modificada. Si

340 Ibid., p. 27-8.

bien esto resuelve o aclara un problema estético, deja intacto, sin embargo, el ambiental. Esto es, si apreciamos un objeto natural en un entorno natural modificado, porque nos hemos abstraído de las modificaciones que forman parte de él, su belleza (si es bello) no contará como la belleza natural positiva relevante para el defensor de la estética positiva, ni siquiera para el particularista. Muy probablemente, lo considerará un ejercicio de estetización, de abstracción estética de tipo intelectual, o, como sostiene Carlson, se le acusará de caer en el paradigma apreciativo, de tipo artístico, que encontramos en el *Modelo del objeto*. En 3.2.3. voy a defender que este no es el caso. Sin embargo, debatiré un aspecto específico: el de las propiedades estéticas del objeto apreciado, que sí están determinadas según la relación que mantiene con su entorno de referencia y que, en algunos casos, podrían comprometer la apreciación de lo natural en él. Atendiendo a la validez de ese límite interno, unos casos serían casos de apreciación estética de naturaleza como naturaleza y otros se verían impedidos de serlo y caerían bajo el alcance de lo que Budd caracteriza como apreciación estética de tipo mixto.

Finalmente, la naturaleza salvaje es el entorno abierto no intervenido con el que el ser humano ha convivido durante la mayor parte de la historia y la prehistoria. El sobrenombre de *salvaje* atribuido a la idea de naturaleza abierta o no modificada por el ser humano es producto de la cultura europea. Aunque la perspectiva general de la estética es de carácter histórico, en atención a movimientos como el ecofeminismo (que, entre otras cosas, promueven una relación de atención e identificación con la naturaleza filtrada por la idea de cuidado, así como por una interculturalidad de nuestra idea de la misma) quizá conviene diferenciar entre las relaciones con la naturaleza salvaje de tradiciones que se remontan en el tiempo y, de ese modo, están en contacto con herencias tribales o ancestrales, y otras, como las que ejemplifican la colonización anglosajona de Norteamérica o la hispanoportuguesa de centro y Sudamérica- que no lo están. Para las primeras, en muchos casos, la naturaleza es el lugar-origen o, incluso, una entidad sagrada que nos brinda los recursos necesarios para la supervivencia y la buena vida, de la que aceptamos desafíos y desgracias, admitiendo su negatividad con conocimiento, pero sin idealizarla, manteniendo una relación simbiótica con el entorno, sin perder el vínculo ontológico con ella y cultivando un sentido de reverencia y gratitud hacia ella. Para las segundas, comparada con los entornos naturales, culturales y habitacionales de la Europa de los siglos XVII y XVIII, la naturaleza salvaje se presenta como un entorno amenazante, desconocido, de supervivencia, frente al que se lucha sin una cultura de convivencia y relación previa, en palabras de Nash, "ajena al hombre"[341], convirtiéndose así, mayoritariamente, en objeto de potencial dominación para el ser humano.

Por ello, la idea de naturaleza no intervenida como salvaje es la que exhibe un mayor alcance. Su concepto surge cuando esta se presenta como entorno preponderante, naturaleza

341 R.F. Nash, 2014, p. 8.

abierta en la que necesitamos habitar y con la que tenemos que medir nuestras acciones vitales. En este caso, y en atención a los dos tipos de tradiciones que hemos observado, reconocemos dos reacciones estéticas (culturales y vitales) diferentes: la de las culturas con herencias ancestrales que aún hoy subsisten y la de las culturas nacidas de la modernidad europea. Para las primeras, la naturaleza salvaje es un espacio de reconocimiento y relación positivos, como, por ejemplo, lo es para el pueblo Navajo:

> Nuestros antepasados nos dicen que venimos de las estrellas. No muy diferente de lo que dice la ciencia occidental. Uno de los científicos conocidos, Albert Einstein, él dice que la energía del sol es materia. La energía ahí arriba se convierte en materia (aquí abajo); se convierte en flor o en ser humano. Es la energía. Y la materia también es energía, una y la misma. Esto es conocimiento antiguo. Nuestros mayores decían lo mismo. Que la energía, ahí arriba, preside todos los procesos de vida, todos los procesos. Es el hacer del sol. El sol hace todo lo orgánico, es el hacer del sol, la actividad del sol. Cómo nos relacionamos con el sol cuando sale por la mañana… la luz brillará en nuestra cabeza, en mi frente y descenderá (por el cuerpo). Por la tarde, cuando el sol se pone sucede lo contrario. La luz del sol asciende por nuestro cuerpo y se va. Todo es relación; todo está basado en una relación. Somos parte del sol. Solo nuestras palabras nos separan. Decimos: el sol está ahí arriba, pero son solo palabras. En el lenguaje tradicional, implícito en el lenguaje, está que hay un entendimiento de que somos una cosa y lo mismo, todo el tiempo. Es de donde venimos y es donde regresamos cuando morimos.[342]

Para las segundas, la naturaleza salvaje es un entorno principalmente negativo, como atestiguan los relatos de los pioneros norteamericanos:

> Cuando William Bradford bajó del *Mayflower* y se adentró en un "espantosa y desolada *wilderness*" dio comienzo a una tradición de repugnancia. Con raras excepciones, posteriores pioneros siguieron contemplando la naturaleza salvaje con desafiante odio y se unieron al defensor de Chillicothe en la celebración de la civilización como la mayor de las bendiciones. Bajo cualquier circunstancia, la necesidad de vivir en las proximidades del entorno salvaje -que uno de los contemporáneos de Bradford llamo "condición de *wilderness*"- engendró fuerte antipatía. (…) Dos componentes figuraban en el sesgo del pionero americano contra la naturaleza salvaje. En el nivel físico directo, constituía una formidable amenaza a su misma supervivencia (…) Además, el hombre civilizado se enfrentaba al peligro de sucumbir a lo salvaje de sus alrededores, volviéndose él mismo un salvaje. (…) La naturaleza salvaje no sólo frustraba físicamente a los pioneros, sino que también adquiría importancia como símbolo oscuro y siniestro.[343]

La consideración positiva de la naturaleza salvaje por parte de las tradiciones culturales europeas estará ligada, en primer lugar, y como sucedió en la cultura China[344], a las artes (Romanticismo) y, en segundo lugar, a la ciencia. Específicamente, a una ciencia que se muestra como estética, artística y sentimentalmente permeable o cultivada. La figura más representativa del científico de este tipo y al que se considera uno de los padres del ecologismo es Alexander von Humboldt. Educado en la cuna del romanticismo alemán, sus primeras investigaciones vieron la luz al abrigo del clima intelectual del Círculo de Jena con cuyos integrantes, especialmente con Goethe, mantuvo frecuentes encuentros hasta su partida a América:

342 "Navajo (Diné) Knowledge of the cosmos, with Dr. David Begay, indegenous astronomer", en: https://www.youtube,com/watch?v=RHfKIwJox7g
343 R.F. Nash, 2014, p. 24.
344 A. Roger, *Breve tratado del paisaje*, Madrid, 2007, Biblioteca Nueva, pp. 67-70.

> El mundo externo, las ideas y los sentimientos "se funden entre sí", escribiría Humboldt. (…) Este énfasis en la subjetividad empezó a transformar de forma radical el pensamiento de Humboldt. Su estancia en Jena fue lo que le llevó de la investigación puramente empírica hacia su propia interpretación de la naturaleza, un concepto que aunaba los datos científicos exactos con una respuesta emocional a lo que veía. (…), ahora empezó a pensar que la imaginación era tan necesaria como el pensamiento racional para comprender el mundo natural. "La naturaleza debe experimentarse a través del sentimiento", escribió a Goethe, y subrayó que los que querían describir el mundo con la mera clasificación de plantas, animales y roca "nunca lograrán acercarse".[345]

Hasta aquí he defendido la ineficacia argumentativa de la estética positiva, según la idea de naturaleza y los argumentos estéticos en los que se apoyan las distintas versiones de la tesis. No obstante, siguiendo la propuesta de Budd, creo que plantearnos cuál podría ser una versión plausible de la tesis es un buen ejercicio, puesto que, al final, no deja de ser cierto que en gran medida la naturaleza nos resulta bella. Si la belleza natural no es positiva, ¿cuál es entonces su medida? ¿Cabe precisarla de alguna manera? ¿En qué casos la belleza natural se presenta de tal forma que nos invita a universalizarla? Siguiendo los argumentos que he expuesto, a continuación, elaboro brevemente mi respuesta a esta pregunta.

2.1.4. Versión plausible de la estética positiva

Mi comprensión de en qué casos apreciamos belleza positiva en la naturaleza puede exponerse brevemente. Al igual que he hecho con mi análisis crítico, lo voy a hacer atendiendo a los extremos comprendidos por la definición de la estética positiva: la idea de naturaleza y la de belleza. Como espero haber podido justificar, considero que las ideas de naturaleza que prestan un mejor servicio a una buena concepción de su apreciación estética son, por un lado, la idea de naturaleza salvaje, abierta, autónoma, por más fragmentada que hoy día pueda darse a escala planetaria, y, por otro, la idea de naturaleza como naturaleza de Budd. La primera, porque la tierra pertenece a un entorno cosmológico cercano que afecta a la vida en ella y que, pienso, debe ser tenido en cuenta. No sólo en atención a las experiencias de lo sublime, en las que encontramos aspectos básicos que una buena fundamentación de la apreciación estética de la naturaleza como *entorno*, tal y como yo la entiendo, debe tener en cuenta, sino también por lo que éste tiene que ver con sus efectos estéticamente apreciables en ella, por su relación con el clima, fenómenos como las mareas, el vulcanismo, la apreciación del cielo -eclipses, estrellas fugaces, movimiento de la cúpula celeste, etc. La segunda, guardando coherencia con el alcance de la anterior, nos brinda la posibilidad de apreciarla abstrayéndonos de elementos artefactuales. Ocasionalmente, esta opción será una ventaja o supondrá una merma para ciertos aspectos de la experiencia estética. No obstante, la considero como una opción legítima derivada de una definición que, por otro lado, nos protege frente a los excesos del formalismo y el cognitivismo extremos.

345 A. Wulf, 2020, p. 62.

En relación a las carencias estéticas que hemos identificado en la tesis, espero haber ilustrado suficientemente que los problemas de alcance a los que se enfrenta son irresolubles y que desbordan a la propia tesis, ya que son un condicionante para la apreciación estética del entorno, en general. Asimismo, que la fuerza con la que afirmamos su belleza es inversamente proporcional en grosor e intensidad al alcance de la evaluación, y que los argumentos con que se predica la universalidad o la generalidad de su fuerza no son convincentes y no cumplen con su propósito inductivo. Por ello, la belleza no puede predicarse como rasgo positivo de la naturaleza, ni su apreciación afirmarse como necesaria, sino solamente como posible. Como señalaba Kant, para que eso fuera cierto tendría que ser un fin de la naturaleza producir formas bellas para nuestro Juicio. Y, mientras que esto es dudoso, como venimos debatiendo, no lo es la realidad de los casos en los que esta se hace patente en nuestra experiencia.[346] Por todo ello, cabe pensar, que la estética positiva encuentra dos grandes vías en las que afirmarse y desarrollarse como posible. La primera, como señala Hettinger y continuando con lo dicho por Kant, según requisitos empíricos, todos relacionados con el alcance de la apreciación y de la relación que este mantiene con la evaluación. La segunda, quedaba indicada por Adorno cuando nos decía que: "es bello en la naturaleza cuanto aparece como *algo más* que lo que literalmente se ofrece en su situación local."[347] La naturaleza no solo nos compromete en la apreciación de su apariencia, de su configuración, de las relaciones que se dan entre sus objetos y su trasfondo, en la apreciación de sus fenómenos e inmensidades. Ese algo más puede ser entendido, a su vez, de dos maneras. Una, inmanente, que vemos contenida en el problema del alcance y que exige del requisito empírico señalado por Hettinger. Dado que, como hemos visto, la naturaleza es estéticamente inaprensible, tanto en su conjunto como según sus partes, esta vía es inagotable, por lo que es un campo permanente de experiencia, en el que encontraremos casos de belleza positiva y casos en los que no la hay. Otra, trascendente, en la que aspiramos a reconciliarnos con la naturaleza o, en las que buscamos sentidos ulteriores a ella. Como señalaba Kant, el esfuerzo que lo suprasensible produce en la actividad de la imaginación es conforme a ley por más repulsivo que sea para la mera sensibilidad. Siguiendo a Hepburn, la apreciación estética alberga una tendencia interna hacia la unidad, que se aplica a ambas vías. Tanto en el camino empírico de lo localmente dado, como en el que va más allá de él, ambos ofrecen ocasiones en las que apreciamos la naturaleza como bella. La belleza de la naturaleza, de sus formas e inmensidades, de sus regularidades e irregularidades, son tan subyugantes, sobrecogedores y reveladores que nos invitan a declararla o afirmarla como su esencia o valor primordial. Esa afirmación general puede encontrar cobijo legítimo en la vía trascendente, pero, no en la inmanente, donde solo podemos hallarla en casos particulares, vía material de la que tampoco puede evadirse por completo la primera. Cuando nos expresamos acerca de

346 I. Kant, 2009, §38, p. 231.
347 T.W. Adorno, 1986, p. 111.

la naturaleza de esa manera, debe constarnos que las afirmaciones, las descripciones de la experiencia, las valoraciones poseen ese poso trascendente, en el que es necesario enmarcarlas.

2.2. La estética crítica

En la primera parte de este capítulo he intentado mostrar cómo la estética positiva no consigue justificar convincentemente su hipótesis. Regresamos, por tanto, a la posición de partida, una en la que constatamos como evidencia que la naturaleza exhibe propiedades estéticas positivas y negativas de múltiples tipos. Denomino "estética crítica" al conjunto de concepciones de la apreciación estética de la naturaleza que se comprometen con una noción abierta o plural de su valor estético, es decir, con que la naturaleza no es únicamente bella o estéticamente positiva. Con ello aceptan, en primer lugar, la evidencia general de que la naturaleza exhibe (o encontramos en ella) valores estéticos negativos y, en segundo lugar, la idea de que estos no necesitan ser negados, integrados o transformados por nuestra experiencia, ni tampoco producir belleza bajo la guía de conocimiento científico sistémico o según categorías, aunque eventualmente puedan serlo en ambos casos. Para la estética crítica los juicios estéticos negativos de la naturaleza son legítimos y, en ocasiones, necesarios. La estética crítica elimina así una diferencia tradicionalmente establecida entre los juicios estéticos de arte y de naturaleza: que los juicios sobre arte pueden ser positivos o negativos, mientras que los de naturaleza son típicamente positivos o de belleza. No obstante, la disolución de este rasgo no implica ni la equiparación de los objetos de ambos ámbitos (arte y naturaleza), habitualmente diferenciados en atención a su origen intencional, ni tampoco la posibilidad de trazar un paralelismo entre ambos juicios estéticos. Debido a su distinto origen, los juicios estéticos de la naturaleza (positivos y negativos), a diferencia de lo que sucede con los juicios estéticos sobre arte, están libres del requerimiento de la guía del conocimiento.

No todas las concepciones de la apreciación estética de la naturaleza como naturaleza, que incluyo en esta estética crítica han formulado una defensa expresa del valor estético negativo de la naturaleza. No exijo, por tanto, ese vínculo como requisito fuerte. Mi requisito fuerte consiste en que su aproximación estética a la naturaleza no abrace una idea positiva de belleza, lo cual incluye -como digo- la condición de asimilación o transformación de los casos

de fealdad natural y, en su caso, el de producción de belleza. Este requisito no nos obliga a asumir que no haya casos en los que la naturaleza sea apreciada como positivamente bella. Tampoco que no haya ocasiones en las que nuestra percepción de lo negativo natural pueda verse eventualmente matizada o transformada por conocimiento que podamos manejar. Como defensora de una concepción no-cognitivista de la naturaleza entiendo que el conocimiento permea, informa y transforma la percepción de forma positiva o negativa, y también que en ocasiones no lo hace, dándose entonces como elemento neutro. Por tanto, bien puede suceder que la apreciación negativa de un *ítem* natural o de alguna de sus propiedades se vea cuestionada y sea reevaluada. Pero no con carácter normativo, bajo el imperativo de alcanzar un valor estético canónico atribuido a la naturaleza. Asimismo, entiendo que la belleza puede ser comprendida de forma abarcante *y* no necesariamente positiva a la misma vez. Es mi intención mostrar que este es el caso, por ejemplo, de la concepción de la belleza de Ronald Hepburn. Una vez desactivados los requerimientos normativos respecto del valor estético de la naturaleza y, con ello, el enfoque que nos acercaba a la apreciación estética como actividad principalmente orientada a la evaluación, el requerimiento débil de mi estética crítica consiste en que las concepciones que la integran procuren pluralidad a la experiencia estética, la cual no está específica o notoriamente centrada en la evaluación, sino repartida entre el conjunto de sus actividades, entendiendo que es precisamente esto lo que la naturaleza ofrece, su preocupante diversidad, su permanente dinamismo y mutabilidad, y aquello en lo que consiste apreciarla estéticamente. Lo vemos en aportaciones de múltiples autores: en la comprensión de la variabilidad expresiva y del *darse cuenta* tendente a la unidad de Ronald Hepburn, en la que llama la atención sobre la importancia de la naturaleza como agente dinamizador de nuestras emociones de Noël Carroll, en la posibilidad de apreciar y disfrutar de las propiedades formales como la que defiende Nick Zangwill, en los encuentros con la naturaleza mediados por el uso de la imaginación de Ronald Hepburn y Emily Brady, como reclama Thomas Leddy, a través de las artes, también siguiendo la pista de distintos tipos de conocimiento y de las múltiples historias disponibles sobre la naturaleza, como proponen, entre otros, Yuriko Saito y Thomas Heyd y en la apreciación estética del entorno natural como compromiso inmersivo, experiencial y vital de Arnold Berleant y con énfasis en su plurisensorialidad como reclama Marta Tafalla. Por ello, defenderé, además, la idea de libertad que caracteriza a la apreciación estética de la naturaleza y que han defendido autores como Malcolm Budd, John Fisher o Robert Stecker, entre otros.

2.2.1. Sostenibilidad ambiental y estética

Viniendo de la estética positiva ¿dónde se abren las puertas del criticismo estético de la apreciación estética de la naturaleza? Godlovitch piensa que los problemas comienzan con la admisión de grados de belleza, esto es, con la fragmentación de la fuerza de la belleza y a

pesar de considerarla siempre como positiva. A continuación, vamos a ver que, para los cientificismos no vinculados con aquella tesis (que no la reivindican, aunque de algún modo la asumen sentimentalmente y aspiran a ella) la belleza no alcanza a afirmarse como cualidad estética estable tampoco en relación a su alcance. El holismo estético *per se* no es capaz de abarcar a su objeto y Godlovitch habla de la incorrección de apreciar estéticamente la naturaleza según escalas y categorías. El holismo cientificista que asume sistemas ecológicos o fragmentos de estos como delimitadores de la escala de apreciación se enfrenta, como hemos visto, a los problemas que plantear lidiar ya con una idea delgada de belleza o con una intelectualizada de la misma. En los textos de Marcia Muelder Eaton nos encontramos con un cientificismo holista fragmentado según el alcance del objeto de apreciación (paisajes) de este tipo. Su aproximación a la apreciación estética de la naturaleza y del entorno pone el acento en la sostenibilidad estética y ambiental, como idea de doble aspecto, abordada a la vez desde un punto de vista científico y cultural-comunitario.[348] Bajo la influencia de la perspectiva de la geógrafa Joan Nassauer, a saber, bajo la perspectiva teórico-práctica del geógrafo como diseñador de paisajes ecológicamente sostenibles, Eaton analiza la relación deseable entre valor estético del paisaje y políticas ambientales intentando derivar de ella prácticas comunitarias estables tendentes a la conservación de la biodiversidad natural y cultural. Su trabajo pone sobre la mesa un interesante conjunto de tensiones teóricas y prácticas, así como la difícil relación de equilibrio que aspiran a mantener. Por un lado, defiende un modelo cientificista de apreciación estética. En concreto, asume que el *Modelo del entorno* de Allen Carlson es el que presta un mejor servicio para el cometido que se persigue, siendo, además, el que debería guiar nuestra educación estética individual para apreciar la naturaleza.[349] Por otro lado, concibe la experiencia estética desde un punto de vista cultural o contextual, sancionada por las comunidades como sujeto colectivo:

> Son las comunidades, no los individuos actuando en solitario, los que determinan qué es merecedor de atención y cómo la atención estética es dirigida a objetos y eventos. De nuevo el rol de la cultura en la creación de paisajes que son también saludables (y viceversa) debe ser puesto en relieve.[350]

Según Eaton, algo es estéticamente valioso cuando es capaz de captar nuestra atención de forma sostenida. En esa operación, el conocimiento desempeña un papel capital, ya que muchas veces su mediación consigue mantener y regenerar nuestra atención sobre la información estéticamente relevante. Eaton defiende que el conocimiento, por un lado, agudiza la experiencia estética, puesto que el pensamiento y la percepción forman parte de

348 M. M. Eaton, "The Beauty that Requires Health", *Nature, Aesthetic Value, and Environmentalism*, New York, 2008, Columbia University Press, p. 341: "Lo que cuenta como sostenible ha sido, por supuesto interpretado de manera diversa por ecologistas. Un panel de Naciones Unidas lo definió como sigue: "Una condición sostenible para este planeta es una en la cual hay estabilidad para los sistemas físicos y sociales, alcanzada a través de satisfacer las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de que futuras generaciones satisfagan las suyas"."
349 Ibid., p. 342.
350 Ibid., p. 340.

ella y, si ambos se agudizan, como resultado, también lo hace la experiencia estética. Por otro lado, el conocimiento contribuye a lo que ella denomina como *sostenibilidad estética*, ya que no sólo nos hace conscientes de la situación presente, sino que también nos informa de cuál será el caso en el futuro. En ese momento, afirma, "lo que es ecológicamente malo empieza a ser visto como estéticamente malo."[351] La sostenibilidad estética tiene lugar cuando este tipo de experiencias estéticas se dan y tienden a repetirse de forma mantenida en una comunidad: "hay sostenibilidad estética cuando las culturas proveen de repetición a las experiencias estéticas a largo plazo." [352] De este modo, la sostenibilidad estética mediada por el conocimiento pasa a ser un factor importante en la sostenibilidad ecológica del entorno. Y aunque la puesta en valor estético se da de manera autónoma, pasa a ser un elemento de la puesta en valor ambiental de ese entorno.

Como Carlson, Eaton tiene en mente la sostenibilidad ambiental y estética del mundo natural y, asimismo, la idea de entorno. Y aunque reitera su preocupación ambiental de manera constante, parte de una idea cultural de la relevancia estética y prioriza finalmente la categoría de paisaje frente a la de entorno. Su concepción busca trasladar el modelo de apreciación estética del entorno de Allen Carlson a la idea tradicional y la científica de paisaje; es decir, no sólo a entornos naturales sino también a entornos mixtos. De ese modo, Eaton parece asumir que para que allí donde haya naturaleza, esta sea sostenible, necesitamos ser capaces de cuidar y mantener los ecosistemas naturales ya existentes, y también de generar paisajes y cuidar de aquellos en los que habitamos para que resulten estéticamente bellos de manera que, finalmente, sean a la vez ecológicamente sanos y culturalmente sostenibles. Los paisajes en los que habitamos nos conciernen si cabe de manera más directa, ya que para producirlos y conservarlos tenemos que conocer sus ecosistemas: tanto los mecanismos vitales de sus componentes naturales, como los estético-culturales del lugar y del grupo humano al que acogen. Así, para Eaton el *Modelo del entorno* de Carlson no sólo es el más adecuado para apreciar estéticamente la naturaleza, sino que además es instrumental para el diseño cultural de paisajes culturales estética y ecológicamente sostenibles en beneficio de las comunidades que los habitan.

Como defensora del cientificismo de Carlson, Eaton se enfrenta a las dificultades que hemos presentado ante su modelo y que también encontramos en los casos que ella brinda. A pesar de ser conocida por la afirmación que da título a su artículo "*la belleza que requiere salud*", Eaton no es defensora de la estética positiva. No lo es porque, por un lado, no vincula la belleza y la salud con la naturaleza no modificada por el ser humano y, por ello, no se enfrenta a esas alegaciones. Por otro lado, porque tampoco vincula la belleza y la salud con la apariencia estética de la naturaleza. Sí vincula las ideas de belleza y salud en relación a la de

351 Ibid., p. 343.
352 Ibid., p. 342.

paisaje y, de ese modo, va a necesitar afrontar las dificultades concretas que le acarrea su defensa de las escalas de paisaje, como forma de identificar y atribuir categorías correctas a los entornos naturales y a los entornos humanos para su apreciación estética, orientada a hacia la doble sostenibilidad que persigue. Por todo ello, la incluyo en el grupo de posiciones pertenecientes a la estética crítica. Podemos verlo de manera preliminar en el contenido de la siguiente afirmación:

> Lo que yo espero que la atención a las categorías estéticas de paisaje pueda hacer es minar la actitud que muy a menudo mantenemos de creer que todos sabemos y estamos de acuerdo sobre qué es bello en la naturaleza.[353]

Propiedades extrínsecas y lo no perceptible

Al igual que Carlson, Eaton estudia cómo atendemos a las propiedades estéticas de los objetos y de los entornos como conjuntos, qué información seleccionamos, qué aspectos tienden a llamar nuestra atención. Para Eaton es importante explicar por qué el conocimiento de los entornos y sus objetos que no resulta accesible por medio de la percepción es, sin embargo, relevante para la apreciación de propiedades estéticas y, así, para la experiencia estética. A juicio de Eaton esto se debe a dos cuestiones principales. En primer lugar, a la importancia que poseen las propiedades extrínsecas del entorno: "aquellas cuya presencia o ausencia no pueden ser fijadas simplemente mirando"[354], ya que son relevantes para la experiencia de las propiedades intrínsecas. La clave de este argumento es señalada por Carlson cuando indica que: "la forma en la que funcionan los sistemas naturales es algo crucial para la apreciación estética de la naturaleza.[355] Eaton ofrece varios ejemplos que suscriben esta tesis. El sistema de drenaje de los humedales para el entorno, determinados conocimientos en silvicultura tras haber sucedido un incendio forestal, el raro caso de la orquídea *Calypso bulbosa, o* el número de especies de los escarabajos y su visibilidad, entre otros, nos muestran cómo al disponer de este tipo de información cambia nuestra percepción. Las propiedades extrínsecas a las que Eaton alude en estos casos son de distinto tipo. Veamos los ejemplos de la orquídea y los escarabajos.

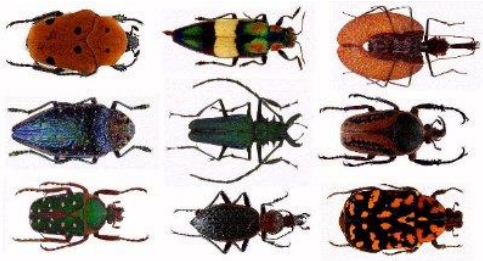
Calypso Bulbosas

353 M.M. Eaton, 2008, pp. 349-50.
354 Ibid., p. 344.
355 Ibid., 2008, p. 344.

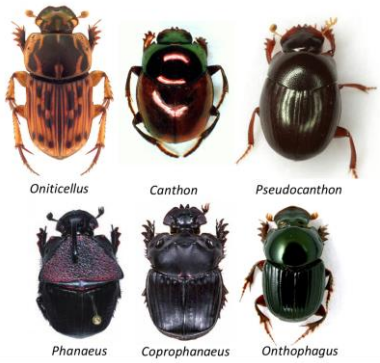
> Una rara orquídea, la *Calypso bulbosa*, crece en algunos pantanos cubiertos de musgo, no en todos, dominados por viejos cedros blancos en el tercio norte de Wisconsin. Incluso los expertos están desconcertados por el hecho de que cedros que parecen idénticos no son compatibles con estas orquídeas. Los autores especulan sobre qué información crucial sobre el bio-sistema han eludido. Supongamos que uno dispone de la información que falta. ¿Cambiaría la apreciación estética del lugar con o *sin calypsos*? ¿Cuánto rendiría el hecho de conocer los diferentes nombres de estas flores (propiedad no perceptible), comúnmente agrupadas como "lady slippers", en el camino del placer estético?[356]

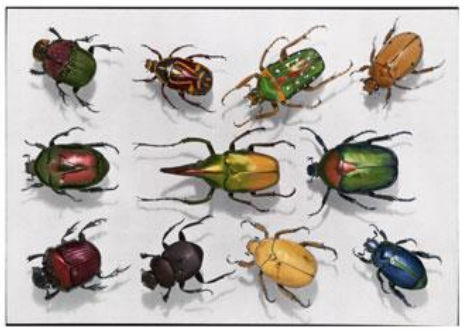
Incluso los científicos del ejemplo, con todo el conocimiento que manejan, están desconcertados y no atinan a encontrar la información relevante que les falta. Como vemos, Eaton se suma a sus dudas para cuestionarse por la relevancia y el placer estéticos. ¿Está el criterio de relevancia que no encontramos ligado a aspectos biosistémicos o categoriales? El texto deja abierta la cuestión de si el factor desconocido tiene que ver o no con los cedros, aunque parezcan idénticos, o con algún otro aspecto singular o combinado del entorno (bioquímica, temperatura, luz, microorganismos…). Siendo aparentemente idénticos, si tuviera que ver con los cedros e incorporásemos información extrínseca a la apreciación, esta no cambiaría. Los cedros continuarían pareciéndome idénticos y no distinguiría unos cedros de otros por la información, sino que más bien la información quedaría explicada en mi experiencia porqué alrededor de unos hay *Calypso bulbosas* y alrededor de otros no. Si el factor desconocido tuviera que ver con elementos biosistémicos del entorno, tampoco los distinguiría estéticamente, porque parecen idénticos. Lo cierto es que, en realidad, no necesito conocer la distinción extrínseca porque dispongo de información estética que me dice, en relación a los cedros, que aquí hay orquídeas y allí no las hay, de manera consistente en diferentes espacios de ese entorno. En ambos casos, la apreciación estética ya es diferente sin disponer de la información que les falta a los científicos. Desde un punto de vista estético, la información y la diferencia están contenidas en la presencia o la ausencia de orquídeas.

Antes de justificar la idea de distinción nominal que pueden o no aportar las categorías científicas a la apreciación, veamos el segundo ejemplo de Eaton para defender la relevancia que tienen las propiedades extrínsecas del ecosistema para apreciar adecuadamente sus propiedades intrínsecas, en el que también se alude a ellas. Entran en escena, los escarabajos.



356 Ibid., p. 345.





> Los escarabajos son muy numerosos. Hay 400.000 especies de ellos, en comparación con unas aproximadamente 8.000 especies de mamíferos. También son extraordinariamente resistentes a la radiación y, por tanto, como dice el ecologista Eville Gorham, están "esperando en las alas para hacerse cargo de un lugar central" si hubiera un holocausto nuclear. La mayoría de la gente encuentra a los escarabajos bastante feos y en general se alegran por su invisibilidad. ¿Enriquecería o disminuiría la apreciación estética saber que están por aquí –justo bajo ese tronco, por ejemplo, y es probable que sea por mucho tiempo?[357]

El planteamiento de Eaton resulta realmente curioso porque, más que cuestionarse por la apreciación estética de los escarabajos, se pregunta por el impacto estético consciente de su eventual invisibilidad. No tanto de saber qué son, cómo son y qué funciones ambientales pueden cumplir, sino del mero *saber* que están ahí, aun cuando no los percibamos y partiendo de la base de que a muchos posibles apreciadores le resultan feos. Parece albergar la posibilidad de que, aquellos para quienes los escarabajos son estéticamente negativos, en caso de no verlos, admitirían, sin embargo, un impacto cognitivo positivo en la apreciación. No siendo defensora de la estética positiva, Eaton no busca integrar o transformar la supuesta fealdad de los escarabajos en belleza, sino salvar el impacto cognitivo positivo para la apreciación estética de los no perceptibles, que toma como elementos de riqueza, salud y belleza ambiental de conjunto, aunque como particulares puedan ser estéticamente negativos -en caso de ser percibidos. En definitiva, busca poner de manifiesto la relevancia de las propiedades extrínsecas, ya sea como clases naturales y categorías (escarabajos), ya como condiciones biosistémicas de fondo del entorno (la relación cedros/calypso bulbosas) para la apreciación estética, intentando así no caer de lleno en un marco holista que, al final, va a necesitar admitir de alguna forma. La pregunta es ¿qué pasa con los escarabajos como objetos de apreciación *estética*?

El caso de los escarabajos nos ayuda ahora a reforzar la respuesta al argumento de la capacidad informativa de las categorías que habíamos dejado abierto en el ejemplo de las *Calypso bulbosas*. Eaton parece sostener que conocer los nombres de las especies colabora con el placer estético porque el conocimiento de las diferencias categoriales (a través del mero hecho de que poseer diferentes categorías ilustra la existencia de diferencias) puede facilitar

357 Ibid., p. 348.

la conciencia de la diversidad estética y de la salud ambiental, principalmente. Pero ¿es esto realmente así? En primer lugar, conocer el nombre de una especie, como mera etiqueta, no implica conocer las diferencias estéticas entre una especie y otra, y tampoco facilita el conjunto de información ambiental relevante asociada al nombre del que disponemos. Si las diferencias estéticas entre especies son evidentes (perceptibles), no necesito la categoría; y, si no lo son, necesito algo más que el mero nombre para apreciarlas. En segundo lugar, como sucede con el caso de la *Calypso bulbosa*, es posible que la información sobre la especie tampoco aclare o facilite diferencias que ya son perceptibles y cuya explicación, sin embargo, desconocemos, ni siquiera cuando va acompañada de un conjunto de datos sobre determinadas propiedades extrínsecas de su entorno. Por último, en lo que respecta a la relación que esa información pueda tener con el placer estético, como ya hemos visto en las críticas a Carlson, el conocimiento científico (como la categoría o cierta información extrínseca sobre un objeto o especie natural) puede tener un impacto en el deleite estético, pero no siempre en sentido positivo. En ocasiones, la información científica transforma la experiencia conduciéndola hacia evaluaciones estéticas negativas o neutralizando el placer que, sin ella, habríamos podido sentir. Por último, ¿qué hacemos cuando nos enfrentamos a 400.000 especies de escarabajos? ¿Requerir sus categorías? ¿Despreciarlas? ¿Podríamos despreciar las 8.000 categorías de mamíferos? ¿Las manejamos todas? ¿Y su relación con el placer estético? ¿No habrá escarabajos más y menos bellos y otros que no lo sean o que no lo sean tanto? ¿Y sujetos con mayor y menor capacidad o disposición interna para disfrutar de ellos o no hacerlo en absoluto? De ese modo ¿cuál es el impacto cognitivo para la apreciación estética de objetos naturales o de condiciones ambientales que están ahí, pero realmente no puedo apreciar, sabiendo que colaboran con el equilibrio natural de forma constante y omnipresente como, por ejemplo, el núcleo magmático terrestre o la ionosfera? ¿Realmente es exigible que la información extrínseca impacte la apreciación, y lo haga positivamente -aunque sólo sea cognitivamente- porque su función ambiental sea positiva y constitutiva de las cosas como son? Por ejemplo ¿debo incluir en mi apreciación estética de objetos naturales particulares la determinación de su modo de darse y/o aparecer ante mí dada la influencia que en ellos tenga la ley de la gravedad? ¿Qué pasa cuando una pluma o una hoja es tan ligera que una apenas perceptible brisa altera su caída hacia el suelo y nos la muestra danzando en el aire? ¿Debo apreciar el componente de atracción entre la masa de los objetos y la de la tierra como componente de mi deleite estético?

Eaton abraza una segunda forma en la que el conocimiento ecológico dirige nuestra atención a las propiedades estéticas. Para ello, desarrolla una "ampliación y elaboración del principio general de Joan Nassauer"[358] al que se vincula. Eaton repara ahora en la importancia

358 Ibid., p. 347: "En un ensayo de 1992, "*La aparición de sistemas ecológicos como asunto de regulación*", Nassauer insiste que descansar en lo que típicamente se ha considerado pintoresco en diseño de paisaje no protegerá los ecosistemas. Los diseñadores deben usar "signos sociales" para indicar funciones ecológicas. "El principio

que la noción geográfica de *escala* cobra en la *Ecología del paisaje*: La conservación de la biodiversidad, la extensión de distintas áreas y sus conexiones, guardan relación con la noción de escala. Sin embargo, indica un problema interno asociado al uso de esta noción: "la debida atención a la noción de escala puede producir el problema de los no perceptibles"[359]. Una vez más, para Eaton la solución a este problema viene de la mano de la información que nos brindan las propiedades extrínsecas. Pero la cuestión no queda planteada sólo en atención a la idea de escala ya que, reclama Eaton, al igual que hacen los ecologistas, es necesario que en nuestra apreciación estética prestemos atención también a distintas categorías de paisaje a su vez relacionadas con el mantenimiento y la conservación de los entornos y su biodiversidad.

> Hasta cierto punto el problema de lo que no es perceptible en escalas grandes o pequeñas ha sido manejado por medio del método general que sugerí anteriormente, donde la información extrínseca dirige la atención a la información intrínseca. Pero el factor de la escala en ecología posee también importantes conexiones de una clase diferente con la apreciación estética de la naturaleza. Los ecologistas deben prestar atención no sólo a las diferentes escalas sino también a los diferentes tipos de categorías de paisajes. Obviamente, lo que se estudia en un desierto, no se estudiará en un océano (...) los filósofos de la estética deben prestar mayor atención al rol de la escala y las categorías del paisaje. De la misma manera en que los ecologistas intentan evitar cometer "errores categoriales" de escala o tipo, los filósofos de la estética deberían intentar evitar errores análogos.[360]

Como hemos visto en Kant, el asunto de la escala es un problema estético en sí mismo. Desde un punto de vista científico, el problema de la escala es, en primer lugar, estético y, en segundo lugar, epistémico. ¿Dónde hay o puede haber autonomía científica-epistémica en relación a la escala? Donde esta no presenta un problema de accesibilidad -aprehensión- estética para sus objetos. Y, de ellos, ¿para cuáles? Eaton reclama aquí que, en atención a la relación entre sostenibilidad y biodiversidad, necesitamos que la escala de apreciación estética se corresponda con la de paisaje, entendido como unidad biológica o cultural, para evitar no sólo errores categoriales, sino errores estéticos comunes e indeseables en el diseño orientado a la conservación de paisajes. Como, por ejemplo: la tendencia a dejar a los seres humanos fuera de la naturaleza[361] y la de utilizar de forma imprecisa ciertos términos como: "natural", "administración" o "cuidado" (*stewardship*) o "biodiversidad", cuyos significados varían según el tipo de entorno en el que estemos. Eaton defiende que, según la escala y el paisaje, la idea de lo natural pierde nitidez: "lo que es natural en una granja o en una ciudad no será natural en un desierto o en un bosque. (...) lo que cuenta como "natural" depende de la categoría desde la cual uno esté operando".[362] Por ello piensa que una adecuada atención a las nociones de escala y tipos de paisaje supondrían una mejor comprensión de qué es apreciar

general que podemos usar para guiar el diseño y las normas (*policy*) es etiquetar la función ecológica con signos de intenciones humanas para el paisaje socialmente reconocibles, fijando las características esperables de la belleza del paisaje y su cuidado junto a las características de la salud ecológica."

359 Ibid., p. 348.

360 Ibid., p. 348.

361 Ibid., p. 150: "Creo que es importante para los teóricos de todos los campos recordarnos a nosotros mismos que los seres humanos somos naturales.

362 Ibid., p. 349.

estéticamente la naturaleza. Hemos necesitado llegar hasta aquí para justificar de manera más amplia su inclusión en la estética crítica, la cual entronca con esta pérdida de nitidez o, en términos positivos, flexibilidad semántica de la idea de naturaleza y de la belleza que asociamos con ella cuando la comprendemos según la relación escala-paisaje. Recuperamos aquí la afirmación que citamos de forma preliminar y en la que Eaton indica y quiere mostrar en qué sentido la atención a la escala y al tipo de paisaje pone en cuestión nuestra idea de belleza: "Lo que yo espero que la atención a las categorías estéticas de paisaje pueda hacer es minar la actitud que muy a menudo mantenemos de creer que todos sabemos y estamos de acuerdo sobre qué es bello en la naturaleza."[363]

Entiendo que esta afirmación puede ser interpretada en dos sentidos: el primero cuestiona una idea intuitiva o aprendida de belleza; el segundo, como consecuencia, la belleza positiva en su relación con la biodiversidad y la sostenibilidad. Asumiendo el modelo de Eaton (cientificismo y comunitarismo estético), que las categorías estéticas de paisaje así orientadas puedan ayudar a que nos cuestionemos qué creemos o pensamos que es bello en la naturaleza, parece abrigar en el primer caso la idea de que, una vez que comprendemos bien qué y cómo es un paisaje, nuestra idea de belleza natural (como estereotipo compartido con el que tendemos a creer que estamos máximamente de acuerdo) pasa de ser una idea delgada de belleza (que aplicada de manera vaga a cualquier entorno nos conduce a apreciarlo de forma errónea o superficial) a una idea gruesa, específica de la belleza de un paisaje concreto y vinculada a las condiciones de sostenibilidad del paisaje y de nuestra apreciación. Si esto es así, necesitamos tantas ideas específicas de belleza como nociones de paisaje-alcance manejemos. Como hemos visto en los ejemplos de las Calypso bulbosas y los escarabajos, para Eaton el impacto de las propiedades extrínsecas en la apreciación estética es, principalmente, epistémico. Tratando de afianzar ahora mi segunda interpretación de Eaton sobre cómo la idea de paisaje mina nuestra idea de belleza, lo comprobamos de nuevo en otro caso que trae a colación acerca del desequilibrio de poblaciones animales observables en el interior de un paisaje y en su límite colindante con otro diferente (bosque y pradera, por ejemplo). Conociendo que la abundancia de determinadas poblaciones en los confines de un paisaje puede ilustrar el desequilibrio de esa misma especie en el interior de su hábitat, en el que en realidad debería concentrarse, Eaton se cuestiona si la evaluación estética puede o debe ser coincidente con la evaluación ambiental:

> "Sabiendo esto, si ves un ciervo o una perdiz blanca en el límite de un bosque, ¿deberías tener una experiencia estética negativa -o al menos privarte de hacer un juicio hasta que conozcas cuál es el estatus de la especie en su interior?"[364]

En este ejemplo vemos claramente cómo el juicio estético negativo que hipotéticamente se solicita no depende de que las propiedades estéticas del entorno o de sus objetos sean negativas, sino de que el estado ambiental del paisaje sea negativo en algún

363 Ibid., pp. 349-50.
364 Ibid., p. 346.

sentido. De ser así, nuestro juicio estético, aun siendo positivo, según una idea de belleza natural no específica, debería ser negativo siguiendo una idea de belleza específica de ese entorno o paisaje. Del mismo modo, entonces, si un paisaje es ecológicamente sano, su valor estético no podría ser cuestionado por que hubiera propiedades u objetos estéticos negativos en él. En ese caso, la idea de belleza de ese paisaje-alcance asumirá esas propiedades. Se podrá aducir, como venimos viendo, que la ciencia nos informa del porqué de ese estado de cosas. Pero Eaton no reclama que el valor estético sea transformado por la información, sino sólo explicado en términos de equilibrio ambiental y de sostenibilidad estética para su comunidad de habitantes o la de sus eventuales espectadores estéticos. Para Eaton, el valor estético negativo que podamos encontrar en un paisaje está salvaguardado por el paraguas de su sostenibilidad ambiental y lo que se persigue es que, lo informado sea, no las propiedades estéticas particulares, si no la experiencia final como positiva, -entendiendo su valor positivo no como belleza natural en general, sino belleza específica, la cual incluye como requisitos el equilibrio y la sostenibilidad ambiental, convirtiéndose, así, en sostenibilidad estética para la comunidad. A pesar de ello, Nassauer reconoce que es muy difícil describir cuál es la apariencia de la salud ecológica.

2.2.2. Naturaleza y formalismo

Una forma de apreciar estéticamente la naturaleza consiste en hacerlo a partir de las propiedades formales de sus objetos y entornos. El formalismo kantiano y el contemporáneo son sensiblemente diferentes. El formalismo estético de Kant incluye, pero excede el apreciativo. El de Kant es un formalismo trascendental del juicio estético, necesario y constitutivo como principio del mismo *a priori*. El formalismo contemporáneo no presupone un formalismo trascendental del juicio estético, sino que sólo se centra en la apreciación de las propiedades formales en el arte y en la naturaleza. Así, mientras que para Kant, por un lado, los juicios sobre lo bello son juicios sobre las formas de los objetos de la naturaleza y el arte -cuyos tipos están delimitados y distinguidos según una idea de desinterés-, orientados idealmente hacia el dibujo y las formas como figuras, y, por otro lado, los juicios de lo sublime son juicios sobre objetos sin forma o sobre lo ilimitado en la naturaleza, ambos considerados dentro de su concepción trascendental del juicio estético como juicio formal, para el formalista contemporáneo se trata de apreciar las propiedades formales de los objetos naturales sin las obligaciones internas a una concepción del juicio como la de Kant. Como miembro del formalismo contemporáneo, Zangwill describe las propiedades formales como:

> aquellas propiedades estéticas que vienen determinadas exclusivamente por propiedades sensoriales o físicas (en la medida en que las propiedades físicas en cuestión no consistan en relaciones con otras cosas u otras épocas). Esto lograría reflejar la idea intuitiva de que las

> propiedades formales son aquellas propiedades estéticas que se perciben directamente, o que son determinadas por propiedades que son directamente perceptibles.[365]

El debate entre formalismo y antiformalismo en estética del entorno actualmente tiene lugar principalmente en los términos del formalismo contemporáneo. Se debate, en gran medida, en base a una descripción concreta del formalismo artístico del siglo XX caracterizada desde posiciones antiformalistas. La tesis general del antiformalista del entorno fusiona el alcance y los propósitos generales del formalismo estético con los del formalismo artístico, y desde aquí se conversa. El formalista es acusado de asumir los principios del formalismo artístico (Bell) y el antiformalista asume una posición cognitivista, generalmente, cientificista (Carlson). Lo vemos en el siguiente fragmento de Carlson:

> Una experiencia estética de una cosa está en conflicto con el conocimiento que brinda un entendimiento de su significado. (…) La teoría es la que es conocida por teoría formalista del arte, asociada con el, así llamado, movimiento del 'arte por el arte', que estuvo de moda durante el cambio de siglo. La teoría recibe su tratamiento más conocido en los escritos de dos críticos británicos, Clive Bell y Roger Fry. / En la tradición de la filosofía clásica del arte, Bell desarrolla la teoría formalista como una teoría que provee una definición de arte en términos de una cualidad esencial, una cualidad, como dice 'común y peculiar a todos los miembros' de la clase obras de arte. Esta cualidad esencial a la que llama 'forma significante' y que caracteriza como estéticamente dinamizadora de 'relaciones y combinaciones de líneas y colores'. (…) Y aunque Bell toma la experiencia del arte como paradigma de esta clase de experiencia estética formalista, también, como Twain, concibe la apreciación estética de la naturaleza en términos similares. Sostiene que alcanza un 'estremecimiento indistinguible del que nos da el arte' que un apreciador debe ver el paisaje no 'como campos y granjas' sino más bien intentar 'verlo como una combinación de líneas y colores puramente formal'."[366]

Planteado en estos términos, quiero sostener, el debate sobre el formalismo de la apreciación se presenta como un análisis parcial y mal definido. La revisión de la estética de la naturaleza que supuso su rehabilitación contemporánea tuvo lugar sobre todo o en primer lugar frente a la estética kantiana. En ese sentido, pienso que sería deseable que el debate sobre el formalismo fuera más extenso y eventualmente llegara a Kant. Este asunto desborda el alcance natural y las posibilidades del presente trabajo. No obstante, en este apartado voy a tratar una cuestión que asalta mi interés y que, perteneciendo a ese debate, necesito tratar para exponer mi concepción del formalismo estético de la naturaleza. Se trata de una relación que aprecio entre lo sublime kantiano y la fundamentación del formalismo extremo de la naturaleza inorgánica de Nick Zangwill, cuya posición expongo y debato a continuación. Antes de ello, para concluir este preámbulo, menciono que distinguimos entre dos tipos de formalismo: extremo y moderado. El formalismo extremo defiende que el único modo correcto de apreciar estéticamente la naturaleza es atendiendo exclusivamente a las propiedades formales. El formalismo moderado sostiene que hay ocasiones en las que nos deleitamos en algunas propiedades formales de objetos o entornos naturales, desligadas de sus conceptos, pero considerándolas como metafísicamente dependientes de los mismos y

365 N. Zangwill, "Un formalismo estético viable", *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II, nº5, 2010, p. 8
366 A. Carlson, 2000, pp: 18-9.

otras en las que no.

Como he mencionado, el debate actual sobre el formalismo se levanta sobre el trasfondo de la influencia que el cientificismo estético ha ganado en las concepciones teóricas y en la cultura contemporáneas. El cientificismo se presenta como un antiformalismo radical en el que la relevancia estética de la naturaleza como objeto de apreciación está completamente determinada por los conceptos o por información científica de los objetos que apreciamos. Para el antiformalista, la apreciación de las formas está asociada principalmente a la de las funciones naturales y ligada así a un tipo específico de belleza, la belleza funcional. Este severo determinismo va a generar una reacción igual y contraria: la de la reivindicación formalista de mínimos que reclama su espacio legítimo, su lugar natural. Parsons y Carlson lo denominan "nuevo formalismo" y lo caracterizan diferenciándolo del formalismo clásico (que asumiría una visión compositiva de las propiedades formales, como equilibrio y unidad) en relación a tres rasgos: primero, ofrece una concepción conjunta de la apreciación estética de arte y naturaleza; segundo, asumen una concepción más amplia de las propiedades formales en concurso; y, por último, sólo es necesaria, condición desde la que asumen su carácter moderado.[367]

A continuación, voy a exponer el formalismo estético de la naturaleza de Nick Zangwill, quien, podemos asumir, es el mayor exponente del nuevo fomalismo. En lo que sigue, me voy a centrar exclusivamente en debatir con su posición, que entiendo es suficientemente rica y explicativa de los problemas y el debate actual entre formalismo y antiformalismo o funcionalismo, en general.

Nick Zangwill: formalismo y la *Qua tesis*

Nick Zangwill[368] defiende un formalismo moderado de la apreciación estética de arte y naturaleza. En relación a la naturaleza, su posición presenta una crítica conjunta a los modelos de Allen Carlson y Malcolm Budd quienes, a su juicio, cometerían un mismo tipo de exceso. El cientificismo de Carlson y el no cognitivismo de Budd coinciden en delimitar lo que Zangwill llama la *Qua Tesis,* caracterizada en un extremo por una versión fuerte, que atribuye a Carlson, y por una versión débil que corresponde a Budd, en el otro. El primero promueve la apreciación de particulares *qua* miembros de sus clases según categorías científicas o del sentido común; el segundo, la apreciación de *ítems* naturales *qua* naturaleza: atendiendo a que forman parte de la naturaleza. Ambas opciones son inaceptables para Zangwill debido a su generalidad. Por ello, apela parcialmente ambas versiones de la tesis trazando una marcada distinción entre la apreciación estética de la naturaleza orgánica y la inorgánica:

367 G. Parsons, A. Carlson, 2011, p. 364.
368 N. Zangwill, "Formal Natural Beauty", Metting of the Aristotelian Society, Senate House, University of London, 2001.

> Como formalista moderado, estoy *parcialmente* de acuerdo con Carlson sobre la naturaleza *biológica*. *Algunas veces* importa estéticamente qué clase de criatura estamos apreciado o qué parte de una criatura apreciamos. De ser así, tenemos casos de belleza dependiente. Pero creo que la naturaleza también posee belleza sin finalidad (*purposeless*). Y sobre la naturaleza *no* biológica o *inorgánica*, no estoy en absoluto de acuerdo. La naturaleza inorgánica, digo, sólo tiene propiedades estéticas formales.[369]

Zangwill entiende que en la naturaleza biológica hay belleza formal y belleza funcional, las cuales se dan como contrapuestas: "las funciones son *la* fuente de la belleza no formal."[370] Podemos apreciar los dos tipos de belleza, por ejemplo, en el ala de una mariposa: la belleza formal de su patrón abstracto y la belleza funcional que exhibe como miembro que le permite volar. Sorprendentemente, el formalismo de Zangwill queda así administrado por la idea de función. A través de ella se distinguen los casos en los que la apreciación formalista es posible o deseable, tanto si se trata de naturaleza orgánica, donde su formalismo es moderado, como de naturaleza inorgánica, donde su compromiso formalista es extremo: "El formalismo no es toda la verdad sobre de la estética de las cosas biológicas, pero defiendo que sí es toda la verdad sobre la estética de la naturaleza inorgánica."[371] Donde hay función, el formalismo es moderado; donde no la hay, o no tenemos acceso a vislumbrarla, el formalismo es radical. Que, de otro modo, la distinción entre los casos de naturaleza orgánica e inorgánica pudiera estar distintivamente animada por la falta de finalidad o propósito de la belleza de su objeto (de sus propiedades estéticas formales), por su belleza libre, es algo difícil de aceptar, como voy a tratar de mostrar siguiendo su conocido ejemplo del oso polar. Por lo tanto, Zangwill reclama que cuando apreciamos belleza formal en la naturaleza orgánica estamos fuera del alcance de las versiones fuerte y débil de la *Qua tesis,* situación que se repite consistentemente para todo el conjunto de la naturaleza inorgánica. Sin embargo, respecto a la versión débil, dado que uno de los puntos de partida de la concepción de Budd es la aceptación previa de la apreciación estética de la naturaleza fuera de su vínculo con la idea de naturaleza[372], esto es, que estamos habilitados para apreciar la naturaleza formalmente fuera de la *Qua tesis*, entiendo que la crítica de Zangwill solo puede ser interna a la apreciación estética de la naturaleza como tal. La concepción de la apreciación estética de la naturaleza *como naturaleza*[373] de Zangwill consiste, separadamente, en un formalismo moderado del mundo orgánico que cae bajo el alcance de las versiones fuerte y débil de la *Qua tesis* de las que, eventualmente, se ve *simultáneamente* libre, y un formalismo extremo del reino inorgánico, que reclama estar siempre fuera del alcance de ambas versiones. En adelante quiero defender que su formalismo moderado de la naturaleza orgánica no está convincentemente planteado, que su

369 Ibid., p. 212. (Las cursivas pertenecen al texto original).
370 N. Zangwill, "Clouds of Illusion in the Aesthetics of Nature", *The Philosophical Quarterly,* 2013, p. 592.
371 Ibid., p. 583.
372 M. Budd, 2014, p. 20: "no existe un requerimiento puramente estético por el que algo natural deba ser apreciado estéticamente como la cosa natural que es, o como algo de una cierta clase natural, o como una cosa natural; y bien podría ser más gratificante, estéticamente, no hacerlo así, sino contemplarla en abstracción de su clase, centrados en su forma, texturas y colores."
373 Haciendo alusión aquí sólo a su carácter interno y no tanto así al término y la definición específica de Budd de naturaleza como naturaleza.

formalismo extremo de la naturaleza inorgánica es vulnerable y que, por tanto, no puede prescindir en ninguno de los dos casos de la versión débil de la *Qua tesis* que, citando a Budd, enuncia del siguiente modo:

> Al igual que la apreciación estética del arte es la apreciación estética del arte *como arte*, del mismo modo la apreciación estética de la naturaleza es la apreciación estética de la naturaleza *como naturaleza*.[374]

Formalismo moderado de la belleza orgánica: forma y función

El formalismo moderado de la naturaleza orgánica de Zangwill se presenta como compatible con la versión fuerte de la *Qua tesis*: el cientificismo de la apreciación estética de Carlson. El mundo orgánico posee belleza dependiente, tanto como belleza libre. Dada la relevancia que atribuye a las propiedades funcionales, Zangwill sostiene que algunas veces importa que apreciemos la naturaleza bajo categorías. De otro lado, nos encontramos con su belleza libre. La podemos apreciar, paradigmáticamente, en la belleza del movimiento de muchos animales como, por ejemplo, en la que exhibe un oso polar buceando:

> Consideremos la elegante y de algún modo delicada belleza del oso polar nadando bajo el agua. Seguramente, no necesitamos considerar su belleza como la del tipo de animal específico que es. Si es así, la versión fuerte de la *Qua tesis* está equivocada. Este ejemplo también pone presión sobre la *Qua* tesis débil tanto como en la fuerte. ¿Necesita uno considerar al oso polar nadando bajo el agua como una bella cosa *viviente* o como una bella cosa *natural* o sólo como una bella *cosa*? Creo que lo último nos basta. Es un fenómeno formalmente extraordinario.[375]

La belleza del oso polar nadando bajo el agua no depende para Zangwill ni de que el oso sea un oso polar (especie/ clase), ni de que el oso sea un ser vivo (orgánico), ni de que sea un objeto natural (naturaleza), ni de que su movimiento sea producto de la relación del oso como ser vivo con el agua como medio físico, ni tampoco de que lo haga en el mar, en el océano o en la piscina de un acuario como medio específico (entorno natural/mixto). La belleza, por lo tanto, es predicada de las cualidades formales del movimiento *per se,* en abstracción del oso como agente intencional y del entorno como sustrato, pues, de otro modo, cualquier otra consideración caería bajo el alcance de la *Qua tesis*. Sin embargo, Zangwill parece saltarse la delimitación de su apreciación del oso como mera *cosa* al hablar de "belleza biológica *qualess*"[376]. Si hablamos de la belleza de una mera cosa, donde la cosa pierde cualquier referencia a si es o no es biológica, su belleza formal cae dentro de los parámetros del formalismo extremo que defiende Zangwill y se trata de belleza *qualess*, sin concepto. Pero si pensamos en la belleza de esa cosa como belleza biológica, entonces la belleza deja de ser *qualess*, aunque se predique exclusivamente de un tipo de movimiento en abstracción de que esté generado por un ser vivo de la clase C. La belleza percibida y pensada como biológica

374 M. Budd, "The Aesthetics of Nature", *Proceedings of the Aristotelian Society*, 2000, p. 138. Véase también su: "The Aesthetic Appreciation of Nature", *British Journal of Aesthetics*, 1996.
375 N. Zangwill, 2001, p. 214:
376 Ibid., p. 213, rótulo del parágrafo III.

está vinculada de forma dependiente con la idea de un ser *vivo (natural)* o, si se prefiere, en general, al concepto de vida (*bios*). En último caso, se trataría de la belleza de un movimiento, si no orgánico (*qua* orgánico o *qua* oso polar), si biológico (*qua* naturaleza), escapando así muy cuestionablemente de la versión fuerte de la tesis, pero no de la débil. De este modo, el formalismo moderado de la naturaleza orgánica de Zangwill parece vulnerable a objeciones que necesita enfrentar ante las dos versiones de la *Qua Tesis*. Por un lado, respecto de la versión fuerte, puesto que la delimitación entre naturaleza orgánica e inorgánica requiere, bien de conocimiento científico de la naturaleza, bien del sentido común guiado por la idea de organismo o cuerpo vivo. Por otro lado, la versión débil de la tesis pone al formalista en un aprieto aún mayor, que revela que su formalismo extremo, exige un punto de vista *externo* a la naturaleza. Por lo tanto, no resulta convincente hablar de la belleza de un movimiento *orgánico* o *biológico* como *qualess,* sin caer bajo el alcance de las dos versiones de la tesis, esto es, de una concepción mejor o peor informada de la distinción entre mundo orgánico e inorgánico, la cual, por definición, pertenece a la idea de naturaleza. Que la distinción pudiera estar exclusivamente animada por la falta de finalidad o propósito de la belleza de su objeto es algo difícil de aceptar, como vemos en el ejemplo de la belleza del movimiento del oso.

Formalismo extremo de la naturaleza inorgánica: forma y finalidad

En segundo lugar, Zangwill defiende que la belleza del mundo inorgánico es, en términos absolutos, *qualess:* sin finalidad o sin propósito *(purposeless)* y reclama que ninguna de las dos versiones de la *Qua tesis* serían de aplicación para la apreciación estética en este ámbito del mundo natural. Que la naturaleza puede ser tomada como mero conjunto de objetos y fenómenos con atractivo estético sin atención a su origen y sin necesidad de subsumir su apreciación bajo la idea de naturaleza, es algo que no admite debate. No necesitamos entrar ahora en el que sí se plantea sobre si es mejor, más correcto o moralmente exigible[377] hacerlo así. Lo cierto es que se puede. Por tanto, como concede Budd, el formalista lleva razón cuando sostiene que hay una apreciación estética *qualess* de objetos y fenómenos de la naturaleza fuera de la *Qua tesis.* Pero es dudoso que la lleve si al mismo tiempo afirma que ese es un modo de apreciar estéticamente la naturaleza *como naturaleza*. Lo problemático, por tanto, es que Zangwill defiende que la apreciación estética de la naturaleza inorgánica es asimismo *qualess* apreciada *como naturaleza*. Esto implicaría que la apreciación estética de la naturaleza inorgánica que realizamos sin atender a su origen natural y la que hacemos de ella *qua* naturaleza, no sólo son idénticas, siendo distintas entre sí (formalismo externo e interno), sino que serían la misma, puesto que, al carecer de función o propósito alguno, lo único relevante de la naturaleza inorgánica son sus propiedades estéticas formales aparentes. A la hora de apreciar la naturaleza inorgánica, sostiene, la mera apariencia visual, "las propiedades

377 No entro en este momento en la "Objeción de la Inmoralidad" como mencionan Carlson y Parsons (2008).

aparentes de las cosas"[378], no sólo son relevantes, sino condición suficiente de la apreciación. Y lo son con independencia de si estas propiedades son ilusorias o verídicas: "es lo que parecen (*the look)* lo que es importante en la estética de la naturaleza inorgánica."[379] Lo hace en su conocido texto-caso sobre la apariencia ilusoria de las nubes:

> Volar a través de las nubes es una experiencia extraordinaria y aparentemente imposible. No estoy pensando en cirros sutiles, sino en nubes densas. Las nubes densas parecen sólidas. Dan la apariencia de que no vas a poder atravesarlas volando. Por supuesto, la ciencia y nuestra propia experiencia de caminar sobre colinas o leer o ver televisión nos dice que no son sólidas. Pero, extrañamente, resulta difícil de creer lo que sabemos cuando volamos hacia ellas. Unos pocos momentos después, cuando estamos en medio de las nubes, podemos creer lo que sabemos, por un momento, exceptuando que, fenomenológicamente, las nubes parecen haber desaparecido. Cuando resurgimos de las nubes, mirando hacia abajo o hacia atrás sobre ellas, de nuevo resulta difícil creer lo que sabemos.[380]

Zangwill se hace cargo de que las meras apariencias de las cosas no siempre son ilusorias. En muchas ocasiones, las cosas aparentan ser formalmente lo que son en realidad. En estos casos, sostiene, la belleza no depende de la convergencia entre apariencia y verdad, sino que esta descansa exclusivamente en la apariencia, sin atender a cuál sea su estatus ontológico. Para justificarlo, presenta una *condición contrafáctica de estabilidad*:

> En un caso donde encontremos bella una cosa, y sepamos cómo es, y que nuestra experiencia de ella es verídica, la cuestión es: si no supiéramos que la experiencia es verídica, ¿seguiríamos encontrándola bella? Si es así, esto muestra que son las meras apariencias lo que nos importa estéticamente. (Mi ejemplo del oso polar apela a esa condición contrafáctica). Nuestra experiencia de muchos fenómenos naturales es seguramente contrafácticamente estable de este modo. Incluso cuando las cosas son de la manera en que parecen ser, nuestra experiencia estética no depende de nuestra creencia de que esas cosas son como parecen ser. Donde nuestra experiencia perceptiva de las cosas inorgánicas es verídica y lo sabemos, nuestra experiencia de la naturaleza inorgánica es, a pesar de todo, contrafácticamente estable.[381]

En primer lugar, hay que apuntar que también aquí Zangwill sigue dependiendo de una definición o caracterización del concepto de lo inorgánico asociada a la versión fuerte de la *Qua Tesis*. En segundo lugar, el ejemplo de la nube no me parece del todo afortunado por dos cuestiones: ni que el avión atraviese la nube, ni que el formalista sea pasajero del avión son elementos explicativos para el argumento. Parecen más bien estar convocados para silenciar al cognitivista, sin haber resuelto la mayor: la dependencia de la distinción conceptual orgánico/ inorgánico. Que el avión atraviese la nube no es un problema para el formalista, dado que, para el contenido de la experiencia estética, el avión no tiene por qué desdibujar su solidez aparente, ni tiene por qué deshacer las propiedades formales que asociamos a su densidad aparente. El formalista simplemente no tiene en consideración esa información para su apreciación. Si está pensando en argumentar frente al cognitivista, como es el caso, desde suelo firme, el observador puede pensar, por ejemplo, que el avión[382] ha

378 N. Zangwill, 2013, p. 580.
379 Ibid., p. 589.
380 Ibid., p. 585.
381 Ibid., pp. 589-90.
382 Pero el avión como artefacto necesita cumplir con las leyes de la naturaleza a no ser que nuestra apreciación no sea una apreciación estética de la naturaleza, como naturaleza.

pasado por detrás de la nube o que pasando por delante ha desaparecido. El formalista no necesita comprometerse con el estado de cosas verídico, al igual que no tiene en consideración su conocimiento de que las nubes no son sólidas, información de la que dispone desde el primer momento. Que el formalista sea pasajero de ese avión complica innecesariamente el argumento, puesto que en ese caso nos manejamos con dos experiencias estéticas sucesivas y distintas: apreciar estéticamente la nube formalmente, desde fuera y desde dentro de ella. La nube sigue siendo aparentemente sólida desde fuera. Su solidez aparente no queda falsificada por el hecho de que el avión la atraviese y porque al pasajero le resulte una experiencia paradójica o difícil de creer. Lo falsificado en todo caso sería la solidez sostenida como propiedad verídica que nunca hemos tenido en mente, en la que no se ha basado el juicio estético formalista, ni tampoco el estado de creencia que imaginativamente entreteníamos. Una vez dentro de la nube, lo que apreciamos son los volúmenes formados por el agua densificada, el modo aleatorio de agruparse que presenta para nosotros, el tamaño interno percibido de la nube, su grado de transparencia o de opacidad, si hay turgencias y sombras formadas por la luz del sol que la ilumina o la atraviesa, zonas de grises, etc. Las propiedades formales apreciadas desde el interior no se nos exigen como espectadores desde el exterior porque no están a nuestro alcance -aunque en el caso de que la nube no aparentase solidez, como a menudo sucede, algunas de ellas podrían sí estarlo (transparencias, zonas de sombras, opacidades, volúmenes y tejidos de vapor en formación o deshaciéndose etc.). Por otro lado, su descripción de la experiencia estética del caso tampoco trabaja del todo a favor del formalista. Aunque cabe imaginarla tal como Zangwill la presenta, resulta difícil pensar que la apreciación del formalista consista en el contraste que en la experiencia puedan mantener la propiedad estética aparente (la solidez aparente de la nube) contra el trasfondo meramente epistémico (pues no se mencionan emociones concretas, ni ligadas a lo bello, ni a lo sublime) del estado de creencia en el que la propiedad aparente se toma imaginariamente como verídica. Si, en su apreciación, el pasajero formalista se entretiene en el contraste que pueda haber entre la solidez aparente de la nube y la hipotéticamente no aparente de la nube, lo hace a sabiendas de que, por medio de la imaginación, está introduciendo en su apreciación el contraste entre apariencia y realidad del que nítidamente pretende distinguirse y separarse en la experiencia. Ese relato, especialmente centrado en la ambivalencia de un estado de creencia en relación a una propiedad formal aparente, da cabida al cognitivista y no parece ser una buena representación de cuál y cómo es el corazón de la experiencia formalista, ni siquiera cuando ese estado se da solo como entretenido por la imaginación. De hecho, la condición contrafáctica de estabilidad que Zangwill presenta para reforzar su posición, cuando las formas aparentes son también verídicas, camina en sentido contrario. Es decir, nos pone en la situación de imaginar cuál sería nuestra experiencia si *no* supiésemos que la propiedad p es real, no qué pasaría sabiendo que sí lo es, porque, a pesar de serlo, sólo apreciamos sus propiedades formales aparentes, sin atender a si es p o no p, en ninguno de

los dos casos. Y, de hacerlo, en todo caso, sería para descartar ese vínculo como condición de corrección.

¿Qualess?

Zangwill sostiene que la diferencia entre la naturaleza orgánica y la inorgánica estriba en su funcionalidad. Mientras que la naturaleza orgánica posee y exhibe funciones, la naturaleza inorgánica no lo hace. De ese modo, apreciarla consiste en distinguir unos casos de otros y apreciar formas donde no hay funciones y las formas rigurosamente como *qualess*, sin necesidad de atender a lo que los objetos son. En el caso de la nube, nos propone que al apreciar su belleza libre (*qualess*) solo necesitamos comprometernos con sus propiedades formales aparentes. Sin embargo, hemos visto que el ejemplo sigue siendo resistente al contraargumento de la conceptualización de la naturaleza como inorgánica y como naturaleza (*Qua tesis*). Como sucedía en el caso del oso polar, la forma de escapar a esta objeción está de algún modo incluida en el argumento fuerte de Zangwill, el que afirma que toda la naturaleza inorgánica es apreciable como *qualess*, sin atender a conceptos, *porque* su apariencia no posee o enlaza con propósito alguno. Pero, de hecho, si toda la naturaleza inorgánica pudiera ser estéticamente identificada y apreciada por carecer de función o finalidad, su hipótesis podría prescindir de la dependencia conceptual que mantiene (científica o del lenguaje natural) con la definición de lo inorgánico. Y sucede que no puede. En este momento es cuando el debate sobre formalismo, tal y como lo veo, necesitaría ampliarse hasta tratar con Kant de una forma más amplia. Mucho más cuando Zangwill se acoge en su planteamiento a terminología kantiana, la cual -a pesar de advertirnos que no la asume al pie de la letra- puede provocar solapamientos entre significados y con ello problemas de interpretación. Lejos de caminar en esa dirección, sucede lo contrario. Zangwill introduce terminología kantiana redefinida a los términos del debate contemporáneo. Lo propone directamente cuando reformula la distinción de la belleza y sus tipos (libre y adherente) como *propiedades* en vez de como *juicios* y sus tipos para, por último, equiparar la belleza adherente con la belleza funcional. Lo vemos en el siguiente fragmento:

> Quisiera reformular la distinción de Kant como una tesis de la *propiedad* de la belleza, en lugar de como una tesis sobre el *juicio* de belleza. Quiero hacerlo así con vistas a poder hacer omisión de la terminología de Kant y de sus peculiares puntos de vista sobre el juicio de gusto. Permítasenos decir que algo es bello adherentemente si es bello como objeto con una cierta función. Un objeto no es dependientemente bello sólo en virtud de que cumpla una cierta función y sea bello; por el contrario, la belleza adherente es algo relativo a la *adecuada concreción o realización estética* de alguna función. En el caso de la belleza adherente, un objeto no es simplemente, bello y *además* objeto funcional de cierto tipo, sino que es bello *como* objeto que tiene esa función.[383]

La reformulación de la definición de la belleza adherente kantiana descansa en el mismo argumento en el que Zangwill levanta su formalismo extremo de la naturaleza inorgánica, el cual estriba, finalmente, en asumir que la naturaleza inorgánica no posee

383 N. Zangwill, 2010, p. 86.

funciones comparándola con las que sí exhibe la naturaleza orgánica. Pero Zangwill no ha justificado suficientemente que la naturaleza inorgánica realmente no tenga propósito o finalidad, que sea *purposeless*; simplemente lo declara y lo hace vinculándose a definiciones científicas. Que la naturaleza inorgánica no exhiba funciones del mismo modo en que sí lo hace el mundo orgánico no implica que esta carezca de propósito o finalidad y que ese propósito, distinto del que exhibe la naturaleza orgánica a través de sus funciones, no sea estéticamente accesible, imaginable o pensable. Tengo en mente su vínculo con los casos que Hepburn convoca en el uso de la imaginación metafísica -como veremos más adelante-, así como los que podemos experimentar en casos de lo sublime. Ello nos anima a cuestionarnos si la asimilación que establece Zangwill entre las nociones de función, finalidad y propósito es correcta o si su argumento es rebatible -en especial, dentro de un marco kantiano que, a la postre, es en el que se mueve- y dado que el hecho de que su ataque a la *Qua Tesis* -incluida la versión débil ligada únicamente al concepto de naturaleza- viene definido por su descripción de la naturaleza *inorgánica* como sin propósito o finalidad. Como he intentado justificar, creo que el ataque a la *Qua Tesis* de Zangwill no es convincente para ninguna de sus dos versiones, pero especialmente no lo es en relación a su versión débil. Como sostiene Budd, apreciar estéticamente la naturaleza *como naturaleza* exige del concepto de naturaleza, esto es, incluye como requisito la versión débil de la *Qua Tesis.* Pero, como igualmente afirma Budd, podemos apreciar estéticamente la naturaleza fuera de la *Qua Tesis*, sin atender a que la naturaleza es naturaleza, tomándola como conjunto de estímulos estéticos. Lo que Zangwill propone es que apreciar estéticamente la naturaleza *como naturaleza* nos permite incluir esa forma de apreciarla forzando su descripción, la de la naturaleza inorgánica, como naturaleza sin propósito, argumento que, espero haber mostrado convincentemente, es incorrecto.

Por todo lo anterior, considero que una versión adecuada del formalismo de la apreciación estética de la naturaleza *como naturaleza* es uno delimitado por la versión débil de la *Qua Tesis,* es decir, por el concepto general de naturaleza. Un formalismo perceptivo o empírico de la naturaleza no necesita estar delimitado por la idea de función. La naturaleza que exhibe funciones puede ser apreciada formalmente sin apelar necesariamente a su funcionalidad. La apreciación estética de formas ligadas a funciones es una opción de la que el sujeto dispone. No obstante, es cierto que, en ocasiones, en especial, cuando apreciamos el desarrollo de una función específica, la apreciación de la forma se da entonces ligada a la función, como cuando nos maravillamos viendo a un guepardo correr. Del mismo modo, la apreciación de formas en las que a priori no identificamos funciones no exige de suyo un compromiso con un formalismo extremo como el descrito por Zangwill y, en ningún caso, la apreciación se desvincula de la idea de naturaleza.

Detenerse a señalar que la naturaleza es simultáneamente orgánica e inorgánica, esto es, que ambas se dan estéticamente interrelacionadas en la gran mayoría de ocasiones, es una obviedad y, comentarlo podría ser un gesto superficial. En este caso, creo que conviene apuntarlo. Por lo general, no apreciamos separadamente entornos u objetos naturales íntegramente de un tipo u otro, a no ser que decidamos focalizar nuestra atención de una determinada manera (cognitiva o estética en tal objeto o conjunto de objetos). Aunque es difícil encontrarse en un entorno natural completamente inorgánico, no es imposible: una geoda, un desierto o un fragmento del mismo en el que no percibamos vida, una mina, una cueva y similares, y excluyéndonos a nosotros mismos como parte de la apreciación. Objetos inorgánicos está claro que los hay. Lo que es prácticamente inaudito es apreciar un entorno u objetos únicamente orgánicos, aunque sólo sea en consideración a la luz como fenómeno físico, y a lo fundamentales y condicionantes que son sus efectos para el desarrollo de la vida orgánica. Por lo tanto, en general, al apreciar estéticamente la naturaleza nos encontramos ante una diversidad de *ítems* y relaciones de elementos orgánicos e inorgánicos y, al hacerlo, no tenemos la experiencia de estar ante objetos, unos con propósito, otros sin propósito, en una especie de finalidad natural interrumpida o que exhibe saltos, por así decir. Sí apreciamos, por ejemplo, elementos móviles y estáticos.[384] Así, no nos sorprenderá que un pájaro vuele o una oveja bale, al tiempo que no esperamos que un árbol o una montaña se desplacen de posición o trinen. A la vez, atribuimos movilidad a las ramas del árbol, si se cimbrean con el viento, y capacidad a ese mismo viento para levantar polvo o residuos del terreno, pero no para cambiar la montaña de lugar. La función y el propósito de seres y objetos naturales se manifiesta de distinto modo, incluido el modo estático, latente o indiferenciado. En ese sentido, y por abstracto que pueda parecer el principio del juicio de Kant, ante la naturaleza, damos por sentada una finalidad sistémica y sin fin (sin diseño atribuible) de conjunto, de la orgánica y de la inorgánica, para nuestra experiencia de ella, según Kant, *general y conexa*:

> …la naturaleza encierra una unidad en el enlace de su diversidad con una experiencia posible en sí, unidad que nosotros no tenemos ciertamente que fundar, pero pensable, sin embargo y conforme a ley. Por consiguiente, como la unidad conforme a ley (…) es representada como finalidad de los objetos (aquí, de la naturaleza), el Juicio, que es sólo reflexionante con relación a las cosas bajo leyes posibles (aun por descubrir) y empíricas, debe pensar la naturaleza, con relación a las últimas, según un principio de la finalidad para nuestra facultad de conocer. Ese concepto transcendental de una finalidad de la naturaleza (…) representa tan sólo la única manera como nosotros hemos de proceder en la reflexión sobre los objetos de la naturaleza, con la intención puesta en una experiencia general y conexa; por consiguiente, representa un principio (máxima) subjetivo del Juicio.[385]

La falta de propósito o finalidad que Zangwill predica de la naturaleza inorgánica es la de finalidad objetiva que atribuimos a los objetos o a sus partes internamente, como función. Kant habla de este asunto, relacionando la no intencionalidad de algunas formas de ciertos

384 Algo que Budd relaciona con la posibilidad de apreciar adecuadamente "funciones" de objetos naturales como instancias de una clase C.
385 I. Kant, 2009, "Introducción", [5], p. 108.

objetos naturales con el conocimiento de su posibilidad según leyes, y sobre cómo, en esos casos, necesitamos considerar esa falta de ejemplaridad intencional interna según una idea absoluta de las mismas, *de las formas,* para nuestro juicio. Esto es: aunque ciertos objetos *parezcan*, según su forma, no ser objetivamente funcionales, necesariamente tenemos que hacernos una idea de que lo son, según leyes empíricas, más allá de lo que el objeto particular es capaz de mostrar. Porque, dice Kant: "la finalidad es una legalidad de lo casual como tal." Le leemos en el siguiente párrafo de la primera introducción:

> De este modo vemos tierras, piedras, minerales y cosas similares sin forma intencional alguna, como meros agregados, y sin embargo tan relacionadas por los caracteres internos y los principios del conocimiento de su posibilidad, que bajo leyes empíricas son adecuadas para la clasificación de las cosas en un sistema de la naturaleza, aunque *en sí mismas* no muestran ninguna forma de sistema.
>
> De este modo entiendo por *finalidad absoluta* de las formas de la naturaleza la configuración externa o también la constitución interna de éstas, las cuales están conformadas de tal manera que su finalidad debe fundamentarse en una idea de las mismas [las formas] en nuestro Juicio. Porque la finalidad es una legalidad de lo casual como tal.[386]

Por lo tanto, Kant reconoce la falta de relación que puede darse entre la forma de un objeto y su finalidad objetiva, siendo así incapaces de atribuirles esa función o propósito. La finalidad objetiva puede no darse como rasgo interno del objeto (por ejemplo, en cualquier piedra). Sin embargo, la forma del objeto guarda relación con una finalidad objetiva externa, según leyes, por medio de las cuales clasificamos la naturaleza. Desde el momento en que optó por una concepción de la belleza como propiedad, Zangwill deja atrás ese enlace; sólo juzga al objeto y lo juzga solo, sin referencia a su entorno, como Carlson reclama cuando crítica el *Modelo del objeto* y, por tanto, también sin la subsidiaria referencia del entorno, a la idea última de naturaleza. Cuando sostiene que la naturaleza inorgánica es *qualess*, que la apreciamos sin concepto porque no exhibe propósito alguno, se circunscribe a la finalidad objetiva interna de los objetos, prescindiendo de las contingencias y necesidades sistémicas que influyen y determinan su forma y su apariencia no funcional, en palabras de Kant, de la legalidad de lo casual, que hay en ellos. Las relaciones de los objetos naturales con una idea de función que juzgamos *en* ellos, acaban ahí. Por eso concibe que en la naturaleza inorgánica todo es forma y belleza libre, *qualess*. En suma, en la naturaleza orgánica la finalidad no es reducible a su correspondencia ni a su congruencia con la funcionalidad. En la inorgánica, la falta de finalidad objetiva interna de sus objetos enlaza, sin embargo y según leyes, con una finalidad objetiva externa a la que hace referencia en los casos de lo bello (formas) y, quiero defender, también en los casos tradicionales de lo sublime.

Lo colosal directa e indirectamente juzgado

Es posible que la responsabilidad de los intentos de encontrar correspondencia entre finalidad y función quepa atribuírsela, en cierto sentido, a Kant. Yo la veo contenida en dos

386 I. Kant, 1987, pp. 59-60.

cuestiones que aún están por resolver: por un lado, en la falta de concreción del concepto de lo sublime, el cual, admite matices respecto a su alcance; y, por otro, en el tipo de experiencia que Kant asocia con estos juicios en base a su máximo alcance, como lo absolutamente grande. Puesto que, si los objetos naturales inorgánicos que caen dentro del ámbito de lo bello (esto es, aquellos cuya forma es aprehensible para nuestra percepción: piedras, nubes, fallas, minerales…), los cuales, aun no mostrando en sus formas una finalidad interna, una función, están necesariamente relacionados con la finalidad externa que nos brinda un sistema al que pertenecen y que regula la legalidad de su casual apariencia, son de ese modo juzgados -en juicios de lo bello- como finales, cuando nos adentramos en el ámbito del juicio de lo sublime, puede parecer, como señala Kant, que, no generándose juicio de *objeto* alguno (dado que somos incapaces de representarnos forma alguna), ahora sí nos enfrentamos ya al momento en el que el propósito o la finalidad de lo juzgado, en sí mismo inaprehensible, desborda la capacidad del juicio. Siendo esta la descripción general, no obstante, Kant señala diferencias de alcance en dos nociones internas de lo sublime: lo colosal y lo monstruoso. Como es sabido, Kant define lo sublime como lo absolutamente grande o poderoso.[387] Lo colosal y lo monstruoso del siguiente modo:

> *Monstruoso* es un objeto que, por su magnitud, niega el fin que constituye su propio concepto. Pero *colosal* se llama la mera exposición de un concepto casi demasiado grande para toda exposición (que confina con lo relativamente monstruoso), porque el fin de la exposición de un concepto se encuentra dificultado, por ser la intuición del objeto casi demasiado grande para nuestra facultad de aprehender.[388]

Colosales son los objetos *casi* demasiado grandes para ser aprehendidos, es decir, de algún modo, aprehensibles. Resulta evidente que entre lo bello y lo sublime, entre las formas aprehensibles y las no aprehensibles infinitamente grandes, necesariamente hay casos intermedios de distinto alcance. ¿Es lo colosal solo *un* tipo para estos casos o caen todos los casos posibles bajo la idea de lo colosal? Creo que cabe pensar en magnitudes intermedias entre lo colosal y lo absolutamente grande, objetos en los que su aprehensión, aun yendo más allá de lo colosal -de lo casi demasiado grande-, puede darse a partir de la observación inferida *entre* objetos colosales. Se trataría de casos de lo demasiado grande para ser aprehendido directamente, pero no indirectamente.[389] Siguiendo a Kant, podemos decir que juicios de lo sublime son aquellos en los que, ante objetos de una magnitud o potencia

387 I. Kant, 2009, §25, p.180.
388 Ibid, §26, p.186.
389 Del mismo modo, hay casos pensables que desbordan la idea de magnitud (en tamaño, dinamismo y potencia) como absoluto en todo sentido. Encontramos mención a un ejemplo de este tipo en George Steiner: "No es que la luz procedente de remotas galaxias no llegue hasta nosotros, es que nunca llegará." Lo sublime se presenta aquí no solo como lo absolutamente inaprehensible, pero intuible como tal, pensado por y para el juicio de un sujeto, sino como lo que nunca será intuido, ni siquiera como inaprehensible (puesto que entonces lo haríamos según conceptos), para la historia de la humanidad pasada, presente y futura. Lo sublime como *super* racional. Así, igual que sabemos que algunas de las estrellas que creemos ver por la luz que hoy llega a nuestros ojos están extinguidas, (en un sentido, aparentan estar ahí y con esa propiedad aparente nos quedamos, porque de hecho ésta se da en nuestra percepción, su luz como fenómeno es contenido/objeto para nosotros), del mismo modo sabemos que la naturaleza desborda nuestra idea de lo sublime pensada como pensable por la razón, desde los márgenes de la crítica de la razón y del juicio.

dinámica que desbordan los umbrales de la percepción y la imaginación, el sujeto es incapaz de aprehender formas en la naturaleza, así como aquellos en los que hacerlo implica para la aprehensión un esfuerzo y un ensanchamiento de su capacidad habitual y en los que la aprehensión tiene lugar de forma compleja y/o relacional. Para los casos de lo colosal, la aprehensión ve desafiada, pero no superada, su capacidad que es, por así decir, puesta en tensión sin llevarla a quiebra. Para los casos que, a falta de un término concreto, describo como intermedios entre lo colosal y lo absolutamente grande[390], la aprehensión y la comprehensión se verían superadas directamente, pero no indirectamente. El acceso a la forma del objeto o a su forma parcial se va a producir por medio de una tarea de observación, elaboración y composición, una *deducción o inducción estéticas*, de ese objeto en su entorno y en relación a otros objetos en él. Tengo en mente la deducción de las fases lunares y los eclipses, por ejemplo, e igualmente su relación inductiva -aun no bien conocida y expresada- con las mareas.[391] Asimismo, la fascinante hipótesis que pone sobre la mesa la interpretación de la pirámide de Keopps como símbolo escultórico que presenta físicamente (como el metro de París) una unidad de medida *geométrica* de escala geológica, en la cual se ejemplificaría el conocimiento exacto -de nuevo, estéticamente deducido[392]-, de la dimensión de la Tierra, con la que coinciden las inexactitudes de su perímetro, como figura ligeramente irregular, (algo que no se debería a defectos de cálculo o de construcción, sino que mostraría una corrección superior intencionalmente lograda) y que ilustra las diferencias entre la medida de un minuto en el paralelo Ecuador y un minuto de cualquier meridiano terrestre, que le sirva de cuadrante.[393] Atendiendo a esta hipótesis y volviendo ahora al comentario de Savary que recoge Kant, si no hubiese un modo estético indirecto de aprehender formas que desbordan el alcance de lo colosal, como es el cálculo del tamaño exacto de la Tierra, la distancia necesaria ahora para apreciar adecuadamente las pirámides, con la emoción correcta, y comprobar si la hipótesis es verdadera, posibilidad que hoy nos brindan los satélites que orbitan alrededor del planeta, a la distancia, el punto de vista y con las herramientas de cálculo capaces de aprehender directamente lo colosal[394] -y que, de hecho, la han verificado o, al menos, han comprobado que los datos que estarían en la base de la justificación de la misma son correctos.[395] Según el arqueólogo Graham Hancock, repasando esos mismos datos: "Es

390 Tengo en mente el uso de *lo metafórico* en un sentido que pudiera ser específico a la percepción de objetos y magnitudes más allá de sus formas directas, por analogía, asociación, deducción, etc.

391 H. Blumenberg, "Cosmología metaforizada", *Paradigmas para una metaforología*, Madrid, 2003, Minima Trotta, pp. 199-227. Blumenberg no juzga aquí el acceso estético a objetos cosmológicos a través de metáforas perceptivas o cumplidas en imágenes metafóricas, sino el conocimiento cosmológico generado a partir de paradigmas metáforicos en la antigüedad y la modernidad.

392 Según proporciones matemáticas geométricamente conocidas con origen en medidas naturales (pie -foot, pace -doble zancada- milla -mil unidades de pace, etc.).

393 R. Carlson, "Hidden Mathematics. Ancient Knowledge of Space, Time and Cosmic Cycles", After Skool, en: https://www.youtube.com/watch?v=R7oyZGW99os

394 Como dice Kant, la aprehensión progresa por conceptos de números, pero la comprehensión no la sigue. A no ser representes un fragmento.

395 No estaría Kant exactamente en lo cierto cuando señala que: "así como en la inconmensurabilidad de la naturaleza, y en la incapacidad de nuestra facultad para tomar una medida proporcionada a la apreciación

un monumento que habla a la Tierra, alineado con las direcciones cardinales de la Tierra, que codifica las dimensiones de la Tierra, en una escala definida por la propia Tierra."[396] Las pirámides serían, por tanto, objetos artísticos, con una debatida función funeraria, que, al mismo tiempo, presentan a escala la evidencia de la captación estética de lo sublime colosal, presentado *metafóricamente y con* función simbólica. Serían objetos artísticos para juicios de lo bello y objetos artefactuales simbólicos de lo colosalmente sublime natural, indirectamente aprehensible, para juicios de lo sublime.

Lo que nos interesa de todo lo anterior es la fractura que introduce la noción de lo colosal, como subtipo de objetos con ese alcance específico, en el juicio de lo sublime como lo absolutamente grande. Lo colosal vuelve a ser relacionable con una idea de finalidad del objeto apreciado (interna y/o externa) para el juicio. Lo mismo sucede si aceptamos el conjunto de objetos de apreciación que se corresponderían con una categoría intermedia entre la de colosal y la de lo sublime como lo absolutamente grande. Hasta aquí habríamos justificado el vínculo del juicio de lo sublime con la idea de finalidad externa que, con Kant, da legalidad a lo casual en lo colosal y en lo indirectamente colosal. Nos queda abordar los casos de lo sublime que entendemos como típicamente representativos de lo sublime kantiano, juicios en los que el entendimiento y la imaginación se muestran incapaces directa e indirectamente de atribuir una forma a, o deducir una forma parcial, del objeto juzgado. Mi argumento aquí es muy breve. Y es que, con Kant, en ellos aún opera el principio trascendental del juicio como condición de posibilidad de la *actividad* del juzgar. El principio trascendental del juicio no es sólo condición para juicios efectivos, productivos (cuando hay juicio porque hay aprehensión de formas), sino que, con anterioridad al posible cumplimiento o buen término de *un* juicio, es condición para la mera actividad del juzgar[397], para la experiencia. Kant llega a la conclusión de que, como el juicio se ve frustrado porque no somos capaces de representarnos forma alguna, el sujeto y la actividad del juzgar buscan amparo en la Razón. Ante lo absolutamente grande natural, sin embargo, lo captado por la aprehensión, lo intuido, puede no encontrar formas a las que asirse, pero no es un conjunto vacío de contenido sensible. Nos encontramos ante una inmensidad estéticamente inasible, según formas, a la que, sin embargo, no podemos dejar de atribuir -según el contenido sensible que intuimos- una finalidad sin fin en nuestro mero juzgar. Kant no tiene en consideración esta posibilidad. Para él, no siendo capaces de intuir y representarnos forma alguna, dejamos de tener vínculo con la finalidad de la naturaleza. En ese momento, el juicio estético deja de ser sobre un objeto para pasar a ser uno sobre el sujeto, producto de la

estética de las magnitudes de su *esfera*, hemos encontrado nuestra propia limitación…" (§27, p. 196).

396 "Graham Hancock, "Banned from Pyramids...", en: https://www.youtube.com/watch?v=DTJYETp-seM (01.02')

397 F. M. Marzoa, *Desconocida Raíz Común*, 1987, La Balsa de la Medusa, p. 15: "sólo porque hay en general 'reflexión', tiene sentido hablar de 'juicio' y 'capacidad de juicio'".

relación de una reflexión desbordada que se refugia en la Razón. Y, remarca Kant, que esto separa la idea de lo sublime de la de una finalidad de la naturaleza:

> Por esto vemos que el concepto de lo sublime en la naturaleza no es, ni con mucho, tan importante y tan rico en deducciones como el de la belleza en la misma, y que no representa absolutamente nada de finalidad en la naturaleza misma, sino sólo en el uso posible de sus intuiciones para hacer sensible en nosotros una finalidad totalmente independiente de la naturaleza. Para lo bello de la naturaleza tenemos que buscar una base fuera de nosotros; para lo sublime, empero, sólo en nosotros y en el modo de pensar que pone la sublimidad en la representación de aquélla. Ésta es una nota previa muy necesaria, que separa totalmente la idea de lo sublime de la de una finalidad de la naturaleza; y hace de su teoría un simple suplemento al juicio estético de la finalidad de la naturaleza, porque mediante la idea de lo sublime no es representada forma alguna particular de la naturaleza, sino que sólo es desarrollado un uso conforme a fin que la imaginación hace de su representación.[398]

De ese modo, Kant rechaza que el juicio de lo sublime pueda ser uno de embeleso o estupefacción ante lo informe natural.[399] Le reclamamos que, aunque no haya un juicio productivo, hay actividad del juzgar, hay experiencia, y en ella nos hacemos conscientes, si no de la sublimidad de la naturaleza -si queremos reservar ese término para describir específicamente el sentimiento que experimenta el sujeto-, de su trascendental conformidad a fines, más allá de la capacidad de aprehensión y comprehensión de formas del sujeto. Y es que, siguiendo a Kant en el párrafo anterior, las intuiciones que permanecen vigentes para hacer sensible en nosotros una finalidad que -para él- es totalmente independiente de la naturaleza son *las mismas* que hacen falta para justificar el caso de la actividad del juzgar con la que, aun sin formas, nos queda maravillarnos ante la finalidad sin fin de la naturaleza. Intuiciones que apelan a la Razón:

> Medir un espacio (como aprehensión) es al mismo tiempo descubrirlo, y, por tanto, es un movimiento objetivo en la imaginación y una progresión (*progressus*); la comprensión de la pluralidad en la unidad, no del pensamiento, sino de la intuición, por tanto, de lo sucesivamente aprehendido en un momento, es, por el contrario, una regresión (*regressus*) que anula a su vez la condición de tiempo en la progresión de la imaginación y hace intuible la simultaneidad. Es, pues (puesto que la sucesión temporal es una condición del sentido interno y de toda intuición), un movimiento subjetivo de la imaginación, mediante el cual ésta hace el sentido interno una violencia que debe ser tanto más notable cuanto mayor sea el *quantum* que la imaginación comprende en una intuición. Así, pues, el esfuerzo de recibir en una intuición única una medida para magnitudes que exija para aprehenderse un tiempo notable es una especie de representación que, considerada subjetivamente, es contraria a fin, pero objetivamente es necesaria para la apreciación de magnitudes y, por tanto, conforme a fin; en lo cual, sin embargo, esa misma violencia que ha sufrido el sujeto mediante la imaginación es juzgada conforme a fin para *la total determinación* del espíritu.[400]

La posibilidad de que el juicio de lo sublime se ocupe, por un lado, de la finalidad sin fin de la naturaleza sublimada más allá de sus formas y, por otro, de la que el sujeto experimenta como tal ante ella, ambas juzgadas conforme a fines[401], encontraría apoyo en la

398 I. Kant, 2009, §23, p. 178.

399 Aun no habiendo formas aprehensibles, con Marzoa, la reflexión, o la actividad que da paso al juzgar, no es un conjunto sensorialmente vacío; y aquí podemos ver un caso, aun siendo lo intuido máximamente visual: colores, sombras, volúmenes.

400 I. Kant, 2009, §27, p.194.

401 Y, de hecho, para quien como Kant conciba que existe una finalidad en nosotros completamente

descripción que Kant hace acerca de la relación del placer y el dolor experimentados en el darse de su actividad. El dolor al que se enfrenta la imaginación, en su incapacidad para contener y representar intuiciones de la naturaleza como totalidad, entremezclado con el placer en la conciencia que nos brinda la Razón, al apercibirse de que se trata de una incapacidad conforme a fines. Y si, como Kant sostiene, es por esto que el juicio estético mismo va a ser "subjetivo-final para la razón como fuente de ideas", entonces, como dice, esas mismas intuiciones que nos revelan la total determinación del espíritu para la razón, al mismo tiempo, contienen, muestran o hacen referencia a la de la naturaleza. Y de ahí, precisamente, el sentimiento simultáneo de doble tipo, que *solo* es posible por su componente de dolor, dado que a partir de él se comprende como conforme a fines, encontrando por ello, al mismo tiempo, satisfacción. Si ante la vastedad inaprehensible e incomprehensible de la naturaleza el espíritu se sabe, sin embargo, conforme a fines según ideas de la Razón con origen en el juicio estético como subjetivo-final, necesariamente, al mismo tiempo, aun sin comprender, ha de saber según ideas -y como condición para la mera actividad del juzgar- que la naturaleza es conforme a fin en su inmensidad.

> …sin embargo, el dolor, en consideración a la extensión necesaria de la imaginación para adecuarse con lo que en nuestra facultad de la razón es ilimitado, es decir, con la idea del todo absoluto, y con el dolor, por tanto, también la inadecuación de la facultad de la imaginación con las ideas de la razón y su excitación, son representados conformes a un fin. Justamente por eso, empero, viene el juicio estético mismo a ser subjetivo-final para la razón como fuente de ideas, es decir, de una comprensión intelectual, para lo cual toda comprensión estética es pequeña, y el objeto es recibido como sublime, con un placer que sólo es posible mediante un dolor.[402]

Por todo lo anterior, entiendo que la formulación de lo sublime de Kant abriga la posibilidad de que la naturaleza sea contenido sensible de experiencia estética, de la experiencia de su finalidad sin fin subjetivamente apreciada, más allá de nuestra capacidad desbordada de juzgar formas en ella.

De todo lo anterior, alcanzo tres conclusiones. La primera, que tampoco en los casos de lo sublime y sus posibles tipos podemos relacionar directa y necesariamente finalidad y función, reduciendo la primera a la segunda. Esta es la base de mi desacuerdo con Zangwill y el motivo por el cual pienso que no cabe pensar en la naturaleza inorgánica apreciada según un formalismo extremo basado en ese argumento, si su formalismo quiere ser interno, si quiere apreciar estéticamente la naturaleza *como naturaleza*. Por ello, no comparto la extrapolación que hace de la belleza como juicio, a la belleza como propiedad, dado que, como he querido mostrar, una tesis de este tipo (apoyada por su redefinición de la belleza

independiente de la naturaleza es posible pensar que ésta exija como fundamento la de la naturaleza, ilustrada en el dolor que exige su satisfacción, y ante la cual se presenta como dialéctica. Es decir, el orden en el que nos hacemos conscientes de las cosas no sería el descrito por Kant en el que, si siguiéramos una línea temporal, primero veríamos nuestro juicio frustrado, después nos haríamos conscientes de la conformidad final del espíritu en ello -según ideas de la razón- y de ahí entonces derivaríamos la necesidad de poder juzgar en la naturaleza, aun desbordante, su finalidad sin fin. Sino que más bien la conformidad del espíritu a fines exige la finalidad sin fin de la naturaleza, no sólo como condición del juicio, sino a cuenta de ella para alcanzar la conformidad según fines del espíritu *con* y *en* ella.

402 Ibid., §27, p.194.

adherente como funcional) asume esa reducción. La segunda tiene que ver con el valor constitutivo del dolor o de lo estéticamente negativo en la experiencia mostrado en los casos de lo sublime, dolor que nos muestra el límite, pues constituye nuestra respuesta ante el mismo. La tercera y última pone en relación las aproximaciones al trascendentalismo con las que nos hemos encontrado y con las que hemos dialogado en nuestro recorrido hasta aquí. Por un lado, el trascendentalismo cientificista (típicamente el de Rolston o, en su caso -aunque no hemos entrado en ellos- los de Emerson o Leopold, por ejemplo), y, por otro, veremos el de Hepburn o el paradójico de Godlovitch. Que estas después se concreten en una relación que lo estético pueda mantener con aspectos físicos, místicos, espirituales o religiosos[403] no es prescriptivo. Desde un punto de vista estético, son trascendentales las experiencias en las que nuestro objeto de apreciación alberga y desvela aspectos que desbordan la capacidad del sujeto -la de la relación aprehensión-comprehensión- en algún sentido. Así, por ejemplo, experiencias en las que el sujeto aprecia una relación con lo que claramente está más allá de nuestra aprehensión, por la inteligencia o la coherencia estética que muestran los objetos naturales y sus relaciones, por su belleza y, por todo lo que, en nosotros, como seres naturales, tiene que ver con lo anterior -incluida la relación entre la naturaleza y el arte.

2.2.3. Lo estéticamente negativo en la apreciación estética de la naturaleza

La contraposición entre belleza y fealdad es un lugar común en estética, en historia del arte y en el lenguaje natural. Mencionadas como clases o conjuntos de valor estético, se hace un uso delgado de ambas ideas en el que, dependiendo del momento histórico y de la tradición en la que se circunscriban, estas aluden más bien a unos rasgos (orden, armonía, proporción, nitidez) a otros (perfección, integridad, suavidad, claridad, equilibrio, elegancia…).[404] De otro lado, lo bello también se opone categorialmente a lo sublime. Por mi parte, pienso que una mejor y más comprehensiva descripción de lo estéticamente negativo surge de la oposición categorial de los juicios de lo bello y lo sublime, y no de la que mantienen, en sentido delgado, lo bello y lo feo. En la apreciación estética de la naturaleza distinguimos tres casos y sentidos de lo estéticamente negativo. El dolor de la actividad del juicio incumplido constituye un primer tipo de negatividad estética. El *dolor* ante lo sublime expresa y es concordante con el límite de la capacidad del juicio estético. Un segundo tipo de negatividad que asociamos con el juicio y con la experiencia está vinculada a la idea general de *interés*[405] de la que la estética se distancia según una caracterización específica del *desinterés*

403 N. Carroll, "On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History", *Alternative Topics,* 2001, Cambridge University Press, p. 370: "Ser conmovido por la naturaleza es un modo de apreciación disponible entre la ciencia y la religión."
404 U. Eco, *Historia de la belleza,* Barcelona, 2007, Lumen.
405 I. Kant, 2009, § 2, p. 128: "Llámase interés a la satisfacción que unimos con la representación de la existencia de un objeto."

estético (práctico, existencial y, en Kant, sensual)[406]. Por último, hablamos de lo estéticamente negativo de la naturaleza en relación al valor estético que atribuimos a sus objetos o *ítems,* según sus propiedades estéticas. Este tercer sentido de lo estéticamente negativo es el que utilizamos coloquialmente y al que hacemos referencia cuando hablamos de fealdad. Siguiendo a Kant, lo estéticamente negativo aquí no es doloroso, sino *displacentero.* Por lo tanto, en la apreciación estética de la naturaleza distinguimos entre tres sentidos de lo estéticamente negativo: el *dolor* experimentado en el límite de la actividad del juicio, el *interés* que nos aleja de apreciarla de manera genuinamente estética, el cual está, a su vez, vinculado con lo *placentero* y lo *displacentero* de sus objetos y propiedades. A continuación, voy a describir estos tres tipos de negatividad estética apoyándome en las nociones de Kant. Pienso que sus nociones siguen siendo útiles, pero contienen aspectos que precisan ser revisados. Por ello, me distancio, en primer lugar, de la forma en la que Kant apela a la superioridad de la razón en los juicios de lo sublime; en segundo lugar, del modo en que prescinde del contenido sensual en el juicio estético, algo cuyo momento inicial identifico como problema ligado también con la descripción de los juicios de lo sublime; finalmente, en tercer lugar, trataré de establecer una relación entre, al menos, una parte del contenido sensual de lo estético, que reclamaré como necesario, y la idea de desinterés, para reconsiderarla junto a las de libertad y pureza que Kant atribuye a los juicios de belleza libre.

Dolor ante lo sublime y respeto

Kant relaciona el sentimiento de dolor experimentado por la inadecuación de la imaginación ante lo sublime como absolutamente grande con el surgimiento de un sentimiento de respeto, en el que identifica que el sujeto sufre una cierta confusión:

> Así, pues, el sentimiento de lo sublime en la naturaleza es de respeto hacia nuestra propia determinación, pero que nosotros referimos a un objeto de la naturaleza, mediante una cierta subrepción (confusión de un respeto hacia el objeto, en lugar de la idea de la humanidad en nuestro sujeto): ese objeto nos hace, en cierto modo, intuible la superioridad de la determinación razonable de nuestras facultades del conocer sobre la mayor facultad de la sensibilidad (…) por la concordancia que tiene justamente ese juicio de inadecuación de la mayor facultad sensible con ideas de la razón, en cuanto el esfuerzo hacia éstas es para nosotros una ley; es, a saber, para nosotros, ley (de la razón), y entra en nuestra determinación el apreciar como pequeño, en comparación con las ideas de la razón, todo lo que la naturaleza, como objeto sensible, encierra para nosotros de grande, y lo que en nosotros excita el sentimiento de esa determinación suprasensible concuerda con aquella ley.[407]

406 Ibid., § 5, pp. 134-5: "Lo agradable y lo bueno tienen ambos una relación con la facultad de desean y, en cuanto la tienen, llevan consigo: aquél, una satisfacción patológico-condicionada (mediante estímulos, *stímulos*), y éste, una satisfacción pura práctica. Esa satisfacción se determina no sólo por la representación del objeto, sino, al mismo tiempo, por el enlace representado del sujeto con la existencia de aquél. No sólo el objeto place, sino también su existencia. En cambio, el juicio de gusto es meramente *contemplativo*, es decir, un juicio que, indiferente en lo que toca a la existencia de un objeto, enlaza la constitución de éste con el sentimiento de placer y dolor. Pero esta contemplación misma no va tampoco dirigida a conceptos, pues el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento (ni teórico ni práctico), y, por tanto, ni fundado en conceptos, ni tampoco dirigido hacia ellos."

407 Ibid., § 27, p. 191-2.

No existe confusión alguna en el respeto que el sujeto siente ante la naturaleza y por la naturaleza en los casos de lo sublime como lo absolutamente grande. Puesto que las intuiciones que permanecen vigentes para hacer sensible en nosotros la experiencia y el sentimiento de respeto por nuestra determinación moral, en todo caso, son las mismas que hacen falta para justificar la apreciación estética de la naturaleza que trasciende nuestra capacidad de aprehender formas en ella, descansando en el resto de contenido sensible ante el cual solo nos queda maravillarnos, ya sea con tintes de admiración, de temor o de un sentimiento combinado de ambos. Por otro lado, que tengamos una intuición de la superioridad de la razón frente a la capacidad de la sensibilidad, nada dice respecto de la naturaleza como objeto. Por ello, no creo que Kant justifique suficientemente la idea de que esa intuición *sensible* genere en nosotros necesariamente la reflexión que implique que, de hecho, exista en nosotros una *determinación* según la cual la superioridad de la razón nos conmine a apreciar como pequeño, en comparación con sus ideas, todo lo que la naturaleza, como objeto sensible, encierra para nosotros de grande. Si realmente se tratara de una determinación, la reflexión y su contenido serían necesarios y, entonces, no podríamos sentir respeto por la naturaleza (al menos en el límite ante lo sublime)- sino únicamente un sentido de la humanidad en nosotros, sin faltar de algún modo a la Razón. Como digo, pienso que podemos reclamarle que ambas experiencias (la del respeto hacia la naturaleza como objeto y la del respeto hacia la determinación del sujeto) son posibles a la vez porque están basadas en las mismas intuiciones sensibles y porque la experiencia del dolor ante el límite de la actividad del juzgar antecede causal y lógicamente a la de la satisfacción del sujeto en su hipotética determinación. Pero en ningún sentido hace falta apelar a la superioridad de la razón para explicar las experiencias de lo sublime. De otro modo, si Kant llevara razón y siguiendo a Adorno, la experiencia de la belleza natural *sólo* sería accesible y entendible como producto del dominio de la naturaleza. Pero, no en términos históricos, sino que esta encontraría fundamentación y determinación en el juicio estético donde, dominado, equivaldría a aprehensible según formas. El dolor de la imaginación ante lo sublime sería dolor de la Razón por la incapacidad de juzgar y dominar al objeto. Pero el dolor es de la sensibilidad y se produce por abismamiento, por disolución. La traslación al juicio de esa idea de dominación casa en Kant con la capacidad técnica de determinación de los juicios de conocimiento, pero no con la actividad de reflexión del juicio estético, que no es determinante, aunque la belleza se contempla como fenómeno que indica la posibilidad universal de determinación del objeto. Sin embargo, como señala Adorno, la belleza natural también nos facilita acceso a la experiencia de la naturaleza como históricamente no dominada, precisamente, sostengo, porque la idea de dominación no encuentra justificación o determinación en el juicio estético.

Dominio, indisponibilidad y resonancia

A pesar del optimismo técnico y tecnológico de los defensores del Antropoceno, tristemente, los datos apuntan a que el dominio de la naturaleza que sí queda bajo nuestro alcance se llevará por delante al ser humano como ser tecnogobernante[408] antes de que ese proyecto de dominio de la biosfera culmine. Según la tesis del filósofo y sociólogo Hartmut Rosa, la relación del ser humano con el mundo[409] como objeto de disponibilidad trueca en su contrario.[410] Frente a la voluntad de disponer de ellos, la forma de habitar el mundo y de relacionarnos con la naturaleza es entrar en resonancia[411] con ellos. Rosa identifica dos tipos de vínculo con la naturaleza: uno, en el que la naturaleza es tomada como recurso y objeto de dominio[412], otro, psicoemocional, que constituye la esfera primordial de la resonancia. La dificultad inherente que hoy día tenemos para mantener relaciones genuinamente resonantes con la naturaleza se debe, nos dice, al desequilibrio fundamental que existe entre ambos vínculos:

> …la incapacidad de establecer una mediación equilibrada entre estos dos modos de relación se debe, sin embargo, a la desintegración gnoseológica y práctica de las dos dimensiones medulares de la relación de resonancia: el ser conmovido pático y la acción intencional autoeficaz; y precisamente aquí es donde debe asentarse la crítica de las condiciones contemporáneas de resonancia.[413]

Dos objeciones fuertes se presentan frente a la estética de la naturaleza burguesa. Por

408 J. M. Lassalle*, Ciberleviatán. El colapso de la democracia liberal frente a la revolución digital*, Barcelona, 2019, Arpa.
409 H. Rosa, *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*, Madrid, 2020, p. 253: "…como *mundo* pueden aparecer otros seres humanos, artefactos y cosas naturales, pero también totalidades percibidas, como la *naturaleza*, el *cosmos*, la *historia*, *Dios* o la *vida*, sin olvidar el propio cuerpo y las exteriorizaciones de los propios sentimientos."
410 H. Rosa, *Lo indisponible*, 2021, Herder, pp.: 9-10: "¿Recordáis cómo vivíais cuando erais niños la primera nevada en las postrimerías del otoño o al comienzo del invierno? Era como la irrupción de otra realidad. Algo huidizo e infrecuente que viene a visitarnos, que desciende y transforma el mundo alrededor sin nuestra intervención: una suerte de regalo inesperado. La nevada es prácticamente la forma pura de manifestación de lo indisponible: no podemos fabricarla ni conseguirla por la fuerza; ni siquiera podemos preverla con seguridad, al menos no con mucha anticipación. Y mucho menos podemos atrapar la nieve, apropiarnos de ella. Si la cogemos con la mano, se nos derrite entre los dedos; si la llevamos a casa, se nos escurre; y si la guardamos en el congelador, deja de ser nieve. (…) En nuestra relación con la nieve se ve reflejado el drama de la relación moderna con el mundo como en una bola de cristal: el momento impulsor de esa forma de vida que denominamos "moderna" es la idea, el anhelo y el deseo de poner el mundo a *disponibilidad*. La vivacidad, la conmoción y la verdadera experiencia, sin embargo, surgen del encuentro con lo indisponible."
411 H. Rosa, 2020, p.351: "…la cultura moderna concibe a la naturaleza como la esfera central de resonancia del ser humano. En la naturaleza los sujetos encuentran una entidad que cumple con la condición constitutiva de la resonancia: se muestra no sólo como lo indisponible, resistente y obstinado, sino también como lo *responsivo*."
412 Hay que señalar que la idea de dominio y las acciones surgidas de ella cuando el fin es la autoconservación, han de ser leídas como pertenecientes a, o concordantes con, la idea de naturaleza. La naturaleza dota a los seres naturales con un instinto o *conatus* hacia el dominio de elementos naturales circundantes para su autoconservación, tanto como del instinto de preservación de no ser dominado o tomado como recurso para fines de otros seres naturales. Lo mismo sucede con el ser humano. Sin embargo, la justificación de los modos en los que éste cumple con su instinto de autoconservación y preservación concuerda con la idea de naturaleza hasta cierto punto. De nuevo, atendiendo a la idea de Budd no todo lo que el ser humano hace se contrapone a la naturaleza, sino sólo aquello que se deriva de la idea de arte o artefacto. Distinguimos, por lo tanto, entre esos dos sentidos, natural y técnico, de la idea de dominio. Véase al respecto: A. Almazán, *Técnica y tecnología, Como conversar con un tecnófilo*, Salamanca, 2021, Taugenit.
413 H. Rosa, 2020, p. 359.

un lado, al carácter extracotidiano de la experiencia y a lo oceánico de su objeto (en atención al airado y enbravecido océano de Kant) y al excesivo énfasis en la contemplación pática que se da en la concepción romántico-ilustrada de la experiencia estética de la naturaleza. Para Rosa, encontramos una mejor caracterización de la misma en las posiciones de Emerson –para quien la naturaleza habla o incluso canta como fuente de resonancia- y de Thoureau, así como en la relación que culturas extraeuropeas mantienen con la naturaleza. ¿Cómo salvar, entonces, esa disonancia fundamental en la que vivimos? Rosa menciona aquí dos aspectos que pone en relación -como, de otro modo, yo misma lo planteo. El primero tiene que ver con la idea de autoeficacia moral que cita a partir de lo sublime kantiano. Al ver sobrepasada nuestra capacidad de aprehensión experimentamos una "conmoción" -y, añade: "la autoeficacia moral de cara a ese poder."[414] Como espero haya quedado suficientemente motivado, creo que la idea de autoeficacia constituye de suyo una referencia interna a la de dominio. Pues, el componente de determinación moral del sujeto en Kant se presenta estando por encima de ese poder (del poder de la naturaleza). Por otro lado, Rosa menciona una diferencia que mantiene con Angelika Krebs, que para mí es significativa, dado que representaría el núcleo del problema fundamental sobre la negada o rebajada importancia de la estética en relación a su lugar para con los argumentos ambientalistas o para la ética de la naturaleza, que presenta en los siguientes términos:

> …si bien concuerdo con Angelika Krebs en que es la experiencia de la naturaleza como esfera de resonancia -y no la percepción de la misma como recurso escaso- la que motiva la preocupación por la conservación y proporciona mejores razones para una acción sustentable, me parece problemática su tesis de que la cualidad puramente estético-receptiva de esta experiencia, la belleza percibida del paisaje y su efecto atmosférico, alcanza para pasar de esas razones a las acciones correspondientes. (…) De esta manera, la recepción estético-contemplativa de la naturaleza y su elaboración, cálculo y uso activista-productivista existen uno junto al otro de manera desvinculada y sin mediación.[415]

El argumento de Krebs al que alude Rosa -el cual, según su criterio, se queda corto para intermediar con éxito entre la estética y la ética ambiental- es el siguiente:

> La especificidad de la argumentación sustentada en la estética consiste en que puede brindarle sustancia a nuestra intuición de que la naturaleza es más que un recurso pasible de ser utilizado. Es otro que nos habla, tiene un valor intrínseco.[416]

Mis acuerdos y desacuerdos con los argumentos ofrecidos por ambos son los siguientes. Concuerdo con Krebs en que la estética brinda sustancia a la intuición de que la naturaleza es más que un depósito de recursos disponibles para ser utilizados. En último término, como vengo defendiendo, se trata de una entidad autónoma no dominable, indisponible. También estoy de acuerdo con que la naturaleza nos habla, como dice Rosa, es *responsiva*, o con Adorno, Hepburn, Wollheim y, por ejemplo, Carroll, es *expresiva*, *conmovedora*. Sin embargo, como debatiré en 3.2.3., no comparto, con Brady o con Godlovitch, el sentido de otredad de la

414 Ibid., p. 359, nota 58.
415 Ibid., p. 362.
416 Ibid., p. 362, nota 62. El autor anota que la cita pertenece a un texto manuscrito no publicado de Krebs.

naturaleza que otros autores asumen, como también es el caso de Krebs. Las nociones de responsividad y expresividad no sitúan en una suerte de diálogo con *algo* que, como metafóricamente dice Krebs, nos habla, y esto anima la idea de que ese algo es distinto a mí. No obstante, esto es asimismo compatible con la intuición de que se trata de algo mayor y más complejo que yo, a lo que pertenezco, algo que interactúa y en lo que interactúa todo lo que incluye y por lo que, de ese modo -siguiendo una expresión de Hepburn-, podemos asumir una relación de "paridad ontológica"[417]. La idea del valor intrínseco de la naturaleza se presenta, sin embargo, como un aspecto problemático para relacionar y gestionar en términos prácticos esas dos realidades: la de lo disponible y lo indisponible en la naturaleza. Fernando Arribas traslada muy bien los entresijos de este asunto y defiende que necesitamos justificar qué usos hacemos de la naturaleza y en base a qué decidimos que, de hecho, podemos hacer ese uso. Es decir, cuál es nuestra justificación del valor instrumental o de disponibilidad de la naturaleza, más bien que hacerlo desde la idea de valor intrínseco:

> Captar la complejidad inherente a las relaciones entre organismos y ecosistemas no nos proporciona un conocimiento exhaustivo del mundo ni, por tanto, una aprehensión directa del valor intrínseco de la naturaleza. La idea importante aquí es que los criterios para establecer la jerarquía de significación moral en el mundo no humano -que son los realmente decisivos- están sujetos a cambios profundos y acelerados como consecuencia, precisamente, de las intervenciones humanas en el medio, lo que cuestiona de continuo nuestras concepciones más arraigadas del valor instrumental. En otros términos, el problema fundamental que debe afrontar una ética ecológica es la *inconmensurabilidad* entre nuestras concepciones del valor.[418]

Respondiendo a la objeción de Rosa, quiero defender que las razones estéticas sí brindan sustancia a la razón práctica. Que el juicio frustrado de lo sublime dé cuerpo a la idea de una determinación moral del sujeto como superior e independiente de la naturaleza, en vez de concretarse en una concepción de la moral, cuyo fundamento raíz sea nuestra conformidad a fines con ella, nos invita a mantener la impresión de que las razones estéticas no son suficientes o nada tienen que ver con las prácticas. El problema reside más bien en los requerimientos particulares (de la relación de lo subjetivo y lo objetivo) que cualquier tipo de razón práctica necesita mover en los agentes morales para trasladarse y cumplirse en acciones. La estética puede y, de hecho, da razones suficientes para esas acciones (como las que, con Krebs, podemos encontrar en la belleza de un paisaje y su atmósfera -con lo abisal e indisponible en ella) y al mismo tiempo no tener capacidad para conferirles cuerpo, para darles vida[419]. Por ello, la autoeficacia moral que refiere Rosa en lo sublime kantiano necesita

417 R. Hepburn, 2011, p.79

418 F. Arribas, 2006, p.268.

419 R. Wollheim, 2006, pp. 128-9: "Pero "desencadenar" no es sinónimo de "causar". (…) Sin embargo, más allá de su papel causal, lo que identifica crucialmente al factor desencadenante es el hecho de que es aquello hacia lo que se vuelven nuestros pensamientos, se vuelven y se aferran, bajo el impacto de la satisfacción o la frustración. Nuestros pensamientos se vuelven hacia este factor porque consideramos que ha desempeñado un papel a la hora de causar la satisfacción o la frustración. Para la pregunta de por qué se aferran a él no hay una respuesta única. Las viejas pautas de placer y dolor influyen en gran medida sobre a qué se aferran nuestros pensamientos"

ser mantenida frente a la naturaleza como objeto no dominable en términos absolutos. Es decir: el caso de lo sublime no puede resolverse con la idea de *eficacia moral* entendida como *auto*eficacia (la de la humanidad en un sujeto que se determina moralmente como independiente y superior a la naturaleza) sino, de forma resonante, ante la naturaleza inaprehensible no dominable en la que la conformidad a fines de la naturaleza resuena con la conformidad a fines de ese sujeto para con ella, y de la cual deriva la medida y la proporcionalidad de sus capacidades y facultades, así como la de su posición existencial y moral en relación a ella. Ya Adorno contrapuso estos dos aspectos y apuntaba en la misma dirección del siguiente modo:

> La grandeza de la naturaleza, admirada todavía por Kant y comparada por él con la ley moral, se contempla entonces como un reflejo del delirio de grandeza propio de la burguesía, de su sentido del récord, de su tendencia cuantitativa, incluso de su culto por el héroe. Pero se pasa por alto que ese momento de la naturaleza aporta también al que lo contempla algo diferente, la conciencia del límite del dominio humano y la impotencia del afán y trabajo universal.[420]

Si, de otro modo, tomamos la naturaleza como esfera que se corresponde en términos prácticos con la del alcance de nuestra dominación o intervención, entonces hablaríamos de la idea de naturaleza como biosfera, a la que por ejemplo alude Riechmann[421], o a la de Antropoceno. El ecologismo defiende la indisponibilidad de la naturaleza problematizando la disposición que hacemos de ella (la cual se produce con tendencia a un crecimiento exponencial de la misma, incompatible con la regeneración de sus recursos) explicándola por medio de conocimiento científico, que, al mismo tiempo, es el medio para su dominación. Las concepciones cientificistas de la apreciación estética de la naturaleza[422] no pueden evitar que exista un vínculo objetivo entre el alcance de la belleza natural del tipo de experiencias que promueven y el alcance del dominio de la naturaleza. Los juicios estéticos de la naturaleza que tienen como guía al conocimiento científico se centran en una belleza que, en sentido amplio, es adherente, ligada a conceptos, ligada a la finalidad objetiva (interna y externa -según leyes-) de objetos y entornos naturales. Es cierto que, siguiendo a Kant, también ahí tenemos ocasión de encontrarnos con su belleza libre, con su finalidad sin fin. Sin embargo, no esto no es lo que cultivan los cientificismos que, en general, como hemos visto,

420 T. W. Adorno, 1986, pp. 97-8.

421 Jorge Riechamnn cuestiona en su texto la infalibilidad de la idea del Antropoceno invitando a que se pregunta a cualquier enfermo ambiental que padezca *Sensibilidad Química Múltiple* -SQM- y/o *Electrohipersensibilidad* -EHS- si existe o no la naturaleza, citando el artículo de Blanca Salinas, "Enfermedades ambientales. Falta de rigor en el tratamiento de estas patologías", El Ecologista, 101, 2019, cuya mención recupero aquí. Disponible en: https://www.ecologistasenaccion.org/128484/enfermedades-ambientales-falta-de-rigor-en-el-tratamiento-de-estas-patologias/ . Quiero agradecerle a Jorge Riechmann su mención a los enfermos ambientales, entre los que me cuento.

422 El proyecto inicial del presente trabajo aspiraba a estudiar de forma más detallada la relación entre estética y ambientalismo, a partir de los argumentos elaborados dentro de la estética. El desarrollo de la investigación me ha obligado a sacrificar esa parte para dotar de una mayor consistencia a los argumentos meramente estéticos. Lamento no poder representar lo interesante y valioso de esas argumentaciones en mayor detalle. Valga este breve diálogo con la teoría de la resonancia de Harmut Rosa, tan directamente relacionado con uno de los argumentos centrales de mi posición, para de algún modo contribuir con un mínimo punto de vista a las conversaciones al respecto.

promueven experiencias en las que el conocimiento señala, determina o informa a la belleza. Es el momento de recordar cuando Rolston decía que la estética es un buen lugar epistémico, pero no metafísico desde el que partir para fundamentar una ética de la naturaleza. Estamos en condiciones de plantear ahora que exactamente lo mismo es cierto dicho de la ciencia: la ciencia es un buen lugar epistémico, pero no metafísico desde el que fundamentar una ética del entorno. No lo es, puesto que la experiencia subjetiva de la indisponibilidad de la naturaleza o de su finalidad sin fin es el lugar anterior e imprescindible para cualquier intento de fundamentación objetiva, posterior a él, que toda ética de la naturaleza necesita, a la que el juicio estético nos da acceso sensible, y por medio del cual accedemos directamente a los extremos que la justifican: la indisponibilidad de la naturaleza como objeto (su finalidad sin fin), la subordinación de las facultades del ser humano en relación a ella y la disposición moral relacional que de todo ello emerge como resultante.

Por todo lo anterior, creo que el alcance de la idea de naturaleza como biosfera, presta un sentido *estético* defectuoso para la defensa de objetivos ambientales, pero un estupendo servicio para la fundamentación ética, una vez bien establecida su relación, no sólo teórica, sino experiencial, con la estética. De ese modo, pienso que una buena fundamentación de cualquier ética de la naturaleza necesita tener en consideración el lugar filosófico fundacional que desempeña este aspecto central del juicio estético. Asimismo, me parece importante tener en cuenta una comprensión renovada de la idea de lo sublime -como la que presento- que surge de la concepción contemporánea de la estética de la naturaleza como estética del entorno. Como he querido mostrar en mi crítica a la estética positiva, según su alcance, el límite con lo inaprehensible lo encontramos en todo tipo de apreciaciones y experiencias: en las de lo absolutamente grande, en las de lo absolutamente pequeño y en los márgenes de lo que percibimos sin superar la tensión estética dada entre lo aprehensible y lo comprehensible. No necesitamos, por tanto, vernos ante lo sublime entendido como lo absolutamente grande o lo cosmológicamente inaprehensible (y caer, como critican Riechmann y Latour, en un paradigma mecanicista o en un punto de vista extraterrestre) para encontrarnos ante lo indisponible natural y, ante al límite en el que nuestras facultades y, en ellas, nuestra capacidad de determinación de la naturaleza, nos convoquen permanentemente a mantener un sentido de humildad moral y prudencia cognitiva, -algo que nos impulse a abandonar un modelo de sociedad de riesgos y nos anime a sentirnos pertenecientes de suyo, como seres no sólo o pre*dominantemente* culturales, sino también naturales, a modelos culturales y sociales resonantes y biomiméticos/simbioéticos -con Rosa y Riechmann.

No necesitando llegar a lo sublime astronómico, sin embargo, tampoco podemos renunciar a ello. Desde un punto de vista estético, necesitamos de una idea de naturaleza máximamente abarcante, expansiva y dinámica, si bien entendiendo que nos encontramos con el límite de lo sublime tanto cuando metafísicamente imaginamos el movimiento de un flujo de protones, cuando apreciamos un hermoso panorama ante nosotros, un animal herido

o muerto, al bucear en una playa mientras cae sobre nosotros una ligera lluvia, ante el océano embravecido o cuando admiramos el amanecer y el inaprehensible fenómeno de la luz, de la que toda la vida depende, se nos desvela como planetaria e infinitesimalmente majestuoso. Estéticamente apreciada, la naturaleza y sus objetos nos desbordan siempre, en todo tipo de casos y alcances. La apreciación estética de la naturaleza incluye objetos y aspectos que no están a nuestra disposición, algunos desbordan nuestra aprehensión y otros nuestra comprehensión. Pues, a pesar de darse formalmente como subjetiva y objetivamente juzgables, esto es, como objetos para juicios estéticos y de conocimiento -cognoscibles y parcialmente (técnicamente) dominables-, en última instancia la naturaleza, sus entornos fenómenos y objetos son radicalmente indisponibles.

Así, concluyendo, el primer tipo de negatividad de la experiencia estética de la naturaleza o de lo natural, el dolor que produce de la actividad del juzgar ante sus límites, deviene un límite interno que ilumina y acompaña siempre a la experiencia estética, el cual, bien entendido, puede conducir al sujeto a un momento de entrega o rendición ante esa evidencia, más bien que a la identificación de su superioridad moral, aunque sea pensada, como hace Kant, como adecuada a la naturaleza según el principio del juicio. De ese modo, la idea de dominio no encuentra fundamento en el juicio estético, ni en la mera actividad de la reflexión *per se,* de la que Kant deriva sus conclusiones, sino que esta pertenece al juicio determinante o de conocimiento.

Lo negativo según el interés

Un segundo tipo de negatividad estética está ligado a la idea de interés. Kant pensaba que mantener un interés estético hacia los objetos impedía la libertad del juicio, su pureza. Los juicios estéticos puros de lo bello son para él desinteresados. La teoría estética contemporánea ha debatido mucho sobre la idea kantiana de desinterés. En general, hoy día se la tiene por demasiado limitante. Nos resulta difícil empatizar con el tipo de experiencia que promulgaba Kant, contemplar o apreciar la naturaleza teniendo al dibujo como ideal y guía de la apreciación de sus formas. Aunque el juicio puro de belleza no fuera sino una posibilidad entre los varios juicios posibles[423], sin duda, Kant pensaba que, siendo el más libre, era el que reconciliaba moralmente al sujeto con la virtuosidad de su voluntad. Aunque la conservamos, hoy abrazamos una comprensión renovada y más liviana de su idea. Una de las propuestas de renovación de la idea kantiana de desinterés más conocidas es la formulada por Jerome Stolnitz, quien lo define como "atención y simpatía desinteresadas y contemplación de cualquier objeto de conciencia, el que sea, por sí mismo."[424] Kant, por su parte, formula su definición de lo bello según cuatro momentos del juicio. El juicio es estético

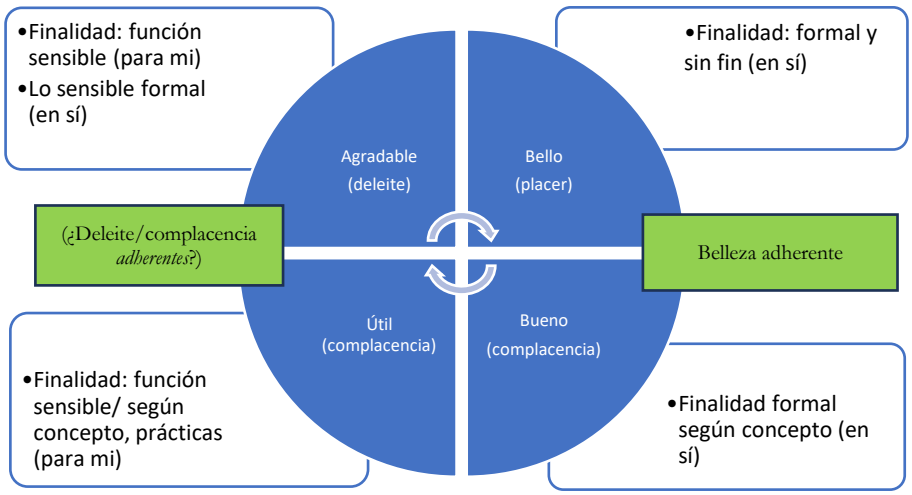
423 Zangwill reivindica a Kant como antiformalista del arte.
424 A. Carlson, 2000, p. 103, en: J. Stolnitz, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism, A Critical Introduction,* Boston, 1960, Houghton Miffiilin, p.35.

y desinteresado, según su cualidad; place universalmente, según su cantidad: place sin la representación de un fin, según su finalidad; y su satisfacción es necesaria. El interés o el desinterés, por tanto, califican cuál es y cómo es la satisfacción del sujeto a partir de la relación que éste mantiene con el objeto en el juicio. Quiero detenerme a considerar la relación que mantienen los momentos primero y tercero del juicio estético de Kant. Según su cualidad (primer momento), el juicio es estético, no de conocimiento. El sujeto juzga al objeto según una representación del mismo, la cual no atiende ni a una determinación de lo que el objeto es -sin concepto-, ni a las de su existencia, sino solo a la representación de su mera forma. Incluir la existencia del objeto en su representación implica que, al juzgarlo, establecemos un interés hacia ella en el objeto.

> Querer algo y tener una satisfacción en la existencia de ello, es decir, tomar interés en ello, son cosas idénticas. (…) Todo interés supone una exigencia o la produce como fundamento de determinación, no dejando ya que el juicio sobre el objeto sea libre.[425]

Cuando al juzgar un objeto, el sujeto repara en las determinaciones de la existencia del mismo, dadas en su representación, el juicio produce dos tipos de satisfacción característicos: deleite en lo agradable y complacencia en lo bueno. Según su finalidad (tercer momento), bella es la forma de la finalidad de un objeto en cuanto es percibida en él sin la representación de un fin. Por tanto, introducir o atender a la existencia del objeto como contenido de la representación supone dar cabida a los fines de la existencia del objeto para el juicio. De ese modo, el deleite en lo agradable se produce cuando juzgamos una cierta finalidad de la existencia del objeto para nuestra sensación. La complacencia en lo bueno se produce cuando lo juzgamos de forma mediata (para mi) e inmediata (en sí) según el concepto de un fin. Cuando, de otro lado, juzgamos objetos formalmente, la existencia del sujeto y la del objeto no se vinculan. Cuando a la forma le añadimos otros datos de la existencia, ambas se ponen en relación, puesto que las determinaciones de la existencia del objeto son juzgadas por un sujeto según ciertas determinaciones de la suya: su sentido empírico del gusto, práctico y moral y las contingencias naturales que puedan darse en él -¿es un niño o un adulto, es ciego/sordo/anósmica, cuál es su entorno de nacimiento (entorno natural salvaje, urbano, rural y el impacto formativo de éste en su psique?- El primer juicio estético es puro, los segundos, no lo son. El primero reclama comunicabilidad universal y la necesidad del placer estético, los segundos no. El interés, como fuente de negatividad para la pureza del juicio, descansa para Kant en las determinaciones que la existencia manifiesta en el objeto y en el sujeto -a partir de las del sujeto que juzga. La concepción del juicio estético de Kant es una teoría de apreciación estética de objetos intencional.

425 I. Kant, 2009, § 5. p. 134, 135-36.



El deleite y la complacencia, por lo tanto, son efecto y expresión de la relación que el sujeto establece con la representación de la existencia del objeto. De nuevo vemos cómo el aspecto negativo que el interés introduce en el juicio estético tiene que ver con la finalidad juzgada como función, con un *para sí* del sujeto. El aspecto que quiero destacar es que cuando los juicios estéticos de objetos naturales no son puros, sino que son individuales, privados (para sí) -no exigen universal comunicabilidad ni satisfacción- en ellos la finalidad es juzgada como función; mientras que, cuando los juicios son formales (en sí), la finalidad también es juzgada formalmente (en sí) y no se corresponde con la idea de función. La alegación que he presentado a Kant en el caso de lo sublime[426] abre aquí un aspecto que menciono y describo brevemente. Si, como ya he dicho, las intuiciones sensibles de lo informe son contenido estético legítimo en los casos de lo sublime, también lo son cuando hay formas, en los juicios de belleza y, por tanto, lo sensible deberá ser tenido en cuenta como contenido para el juicio. Parte de este contenido está ligado, como dice Kant, a las determinaciones de la existencia del objeto y necesitará formar parte de sus representaciones para el juicio. Sin embargo, esto no exigiría de suyo que nos vinculemos con la representación del objeto de forma interesada:

> Toda relación de las representaciones, incluso la de las sensaciones, puede, empero, ser objetiva (y ella significa entonces lo real de una representación empírica); más no la relación con el sentimiento de placer y de dolor, mediante la cual nada es designado en el objeto, sino que en ella el sujeto siente el modo en que es afectado por la representación./ Considerar con la facultad de conocer conforme a un fin (sea una especie clara o confusa de representación), es algo completamente distinto de tener conciencia de esa representación unida a la sensación de satisfacción[427]

Como recoge Marta Tafalla, esto ha sido defendido como caso práctico frente a la restrictiva concepción kantiana del desinterés:

> Y aquí no se ha tratado tanto de ofrecer contraargumentos a la tesis kantiana como de apelar a la experiencia y *mostrar* que también el tacto, el olfato y el gusto nos permiten contemplar un objeto sin el deseo de usarlo, deleitarnos en sus cualidades sensoriales, valorar su belleza o su

426 (que es posible exigir que el contenido sensible intuido ante lo absolutamente grande, mantiene abierta la actividad del juzgar en esos casos, a pesar de alcanzar el límite de la capacidad formal del juicio
427 I. Kant, 2009, § 1, p. 128.

> fealdad y obtener placer intelectual. De hecho, la respuesta va más allá de la crítica kantiana, pues no sólo defiende los tres sentidos que Kant consideraba menores, sino también esos otros que hoy incorporamos a la lista de los sentidos humanos, como el sistema trigeminal o la termocepción.[428]

En esa línea, un buen argumento frente a Kant lo encontramos en la afirmación que sostiene que también el contenido sensorial puede ser formalmente juzgado:

> Las respuestas que la estética contemporánea está ofreciendo al argumento de la forma divergen en dos líneas (…) Una de las líneas consiste en defender que también en las cualidades sensoriales que perciben los sentidos llamados menores hallamos una forma, una estructura que podemos analizar, medir y estudiar. Es decir, que también en ellas encontramos un orden racional. (La otra, en cambio, acepta que son carentes de forma, pero sostiene que lo informe puede ser apreciado estéticamente.)[429]

El propio Kant defendió parcialmente este argumento, otorgando a las sensaciones de color y de sonido derecho a ser tenidas por bellas, cuando son apreciadas formalmente. Sin embargo, Kant admite esta posibilidad aludiendo a una teoría física del color y los sonidos de Euler, ambos descritos como latidos del éter a tiempos iguales, que el espíritu percibe, no sólo por el sentido, sino también por la reflexión. Admitido esto, algo de lo que él explícitamente duda, entonces: "color y sonido no serían meras sensaciones, sino ya determinaciones formales de la unidad, de una diversidad de las mismas, y entonces también podrían contarse como bellezas"[430]. A lo anterior le suma el requisito del placer desinteresado más la advertencia de que la excepción no es ampliable a los colores mezclados o secundarios:

> Pero lo puro, en una especie sencilla de sensación, significa que la uniformidad de la misma no es estropeada ni interrumpida por ninguna sensación extraña, y pertenece solo a la forma. Entonces puede hacerse abstracción de la cualidad de aquella esencia de sensación (de si representa un color y cuál, de si representa un sonido y cuál). De aquí que todos los colores sencillos, en cuanto son puros, son tenidos por bellos; pero los mezclados no tienen esa ventaja, justamente porque, al no ser sencillos, carécese de medida para juzgar si se les debe o no llamar puros.[431]

Asumiendo lo anterior, Kant podría estar cometiendo dos peticiones de principio. Una relacionada con la validez de lo defendido por Euler[432] para los colores primarios, otra con su falta de validez para los colores secundarios. Pues ¿cómo distinguiríamos para el juicio unos de otros? El componente formal del color no puede ser abstraído de la sensación del mismo en ningún caso. Intentar hacerlo nos obligaría a caer, bien en el uso de conceptos de colores, bien en la referencia a la sensación de color sin concepto -lo cual impediría la posibilidad de excluir los colores secundarios para el juicio. ¿Qué haríamos al juzgar un arco-iris como *objeto* natural? Esto es, ¿qué hacer cuando el color nos muestra límites formales en los objetos, como sucede con el arco-iris, el pelaje o estampados de muchos animales y

428 M. Tafalla, 2019, p. 106.
429 Ibid., p. 110. El texto entre paréntesis ha sido citado ya, al hablar de la estética de lo indefinido. Lo reitero ahora para señalar en qué sentido, como propongo en mi alegación a Kant, el segundo argumento antecede lógicamente a la reivindicación del primero.
430 I. Kant, 2009, §14, pp. 152.
431 Ibid., §14, pp. 152-3.
432 El traductor nos remite al posicionamiento del matemático alemán recogido en sus Cartas a una princesa alemana en la edición francesa de E. Saisset. (2009, p. 152, nota al pie 15).

plantas, capas de sedimentos del terreno, en la dimensión y composición de las nubes? ¿Cómo juzgaríamos la belleza libre de la naturaleza entonces? ¿Según la representación de sus formas acompañadas, donde los hubiera, de los colores rojo, amarillo y azul?

Interés, existencia y finalidad

Dados estos argumentos, si introducimos las determinaciones sensibles de la existencia de los objetos para el juicio, podríamos sintetizar así las relaciones de este contenido para con la idea de interés del siguiente modo:

Interés (existencia→ finalidad)	**Manzana**	**Mesa**	**Árbol**
Agradable 1. Sensible (para mí/otros) 2. Sensible (en sí)	*su* sabor /dulzor / textura *para mi* *el* sabor /dulzor /*la* textura *de x*	*su* tacto /firmeza *para mi* *el* tacto /*la* firmeza *de x*	*sus* colores /fruto /sombra *para mi* *los* colores /fruto /sombra *de x*
Útil 1. Sensible (para mí/otros) 2. Sensible (en sí: finalidad de lo útil)	*este* sabor estético-instrumental *para mi* el sabor *de* como medio para un fin: alimento	*esta* firmeza /*me* apoyo *la* firmeza /*el* apoyo *de*	*esta* sombra /*me* cobijo *la* sombra /*el* cobijo *de* -sol-
Bello 1. Formal (en sí)	La forma de la manzana, sin finalidad (forma de la finalidad)	La forma de la mesa sin finalidad (*idem*)	La forma/formas del árbol sin finalidad (*idem*)
Bueno 1. Formal (en sí)	Relación de la forma de la manzana y la forma (x) de su finalidad	Relación de la forma de la mesa y la forma (x) de su finalidad	Relación de la/las formas del árbol y la de la/las formas (x) de su finalidad.

Por un lado, observamos, como apunta Tafalla, que podemos apreciar o juzgar desinteresadamente el contenido sensible de los objetos naturales -y artefactuales. Y, por otro, también, que esa posibilidad nos conduce a la de juzgar su funcionalidad sensible sin vínculo a un interés; es decir, la funcionalidad sensible como un tipo de finalidad formal o formalmente considerada. Esto es lo mismo que decir que cabe juzgar la relación adherente de lo agradable con lo útil del mismo modo en que hacemos con lo bello y lo bueno. El deleite sentido en el agrado adherente no sería el de la sensación que el objeto produce en los sentidos, ni el de la sensación que el objeto produce en mí asociada a la funcionalidad de su sensación para mí, sino el experimentado en la reflexión acerca de las cualidades formales o estructurales de lo sensible en el objeto (como dice Kant, en el verde del prado como sensación objetiva)[433] ligadas a la conciencia (disponibilidad para la experiencia) de su funcionalidad como finalidad formal.

Una segunda grieta en relación a la idea de interés encuentra apoyo cuando ponemos a dialogar la concepción del juicio de Kant con el modelo causal de Nöel Carroll. El interés no siempre está determinado por una disposición que el sujeto pueda decidir mantener o no con el objeto. El objeto emociona al sujeto y establece en él una relación ya dada con las

433 I. Kant, 2009, § 3, p. 131.

determinaciones de su existencia. En esos casos, no es el sujeto quien se interesa por el objeto, sino que es el objeto el que interpela y despierta una atención configurada en el sujeto. Recuperaré este asunto, una vez expuesta la relación entre naturaleza y emociones en 2.2.5. No obstante, y en relación a ello, sí podemos cuestionar ahora la afirmación de Kant que sostiene que querer algo y satisfacerse en la existencia de algo, entendido como tener un interés, son cuestiones idénticas. A lo que añade:

> …en lo que se refiere al efecto sobre el sentimiento de placer, pues éste sería el agrado en la sensación del estado propio; y como, en último término, todo el funcionamiento de nuestras facultades debe venir a parar a lo práctico y unificarse allí como en su fin, no podríamos atribuir a esas facultades otra apreciación de las cosas y su valor que la que consiste en el placer que las cosas prometen. La manera cómo ellas lo consigan no importa, al cabo, nada; y como sólo la elección de los medios puede establecer aquí una diferencia, resulta que los hombres podrían acusarse recíprocamente de locura o falta de entendimiento, pero nunca de bajeza o malicia, porque todos, cada uno según su modo de ver las cosas, corren hacia un mismo fin, que para cada uno es el placer.[434]

La idea de que las cosas prometen una satisfacción que, de ese modo, se presenta como idéntica a ella es un *desideratum*. En primer lugar, porque ninguna promesa implica cumplimiento. Si, de otro modo, lo que equipara Kant es más bien lo contrario, la satisfacción interesada (el deleite y la complacencia) con la promesa no sólo enunciada o expresada, sino cumplida (esto es, el interés como vínculo establecido *a priori* con la satisfacción que se daría en el cumplimiento de la promesa), entonces hay que decir que, siguiendo lo dicho, la satisfacción interesada no es la única que las cosas *prometen* y que, por tanto, la manera en que los objetos cumplen con sus promesas de satisfacción, cuando lo hacen, sí importa, y hay que esperar a que esta se dé. Por último, además, hay ocasiones en las que salimos al encuentro del placer que las cosas prometen y otras en las que son las cosas y sus promesas las que salen a nuestro encuentro. En estos casos, somos nosotros los que estamos y nos experimentamos a disposición de la naturaleza, como medios para fines en ella, según leyes. Interpelados, no sólo observamos, sino que tenemos experiencia entonces del vínculo que nuestras finalidades internas mantienen con la finalidad externa de la naturaleza como sistema y, según el caso de apreciación, de manera primordial o no, con su finalidad sin fin. Por ello, el modelo causal nos va a llevar a cuestionarnos por la anterioridad lógica y ontológica de ese tipo de apreciación frente a la de la apreciación y los juicios estéticos intencionales. Asimismo, valoraremos en qué sentido el modelo causal sirve de justificación al carácter negativo que encontramos en ciertos objetos y propiedades estéticas, ayudándonos así a recalificar o reinterpretar el contenido negativo, que Kant atribuía al interés, como ligado y condicionado por las determinaciones de la existencia de los objetos.

Lo formal como determinación de la existencia sensible en los objetos

Finalmente, sale a nuestro encuentro la distinción entre forma y contenido sensible

434 Ibid., § 3, p. 130-1.

que traza Kant para las representaciones de objetos naturales y artísticos en su concepción del juicio estético. Los límites de esta distinción son cuestionados por el formalismo contemporáneo que entiende que las propiedades formales están determinadas exclusivamente por propiedades sensoriales o físicas. Así, si bien no todo contenido sensorial es formal, no todo contenido formal excluye a lo sensorial. Kant escoge una excepción como modelo para el contenido formal de la representación de objetos naturales: la figura vacía de contenido sensible y guiada por el ideal del dibujo. De nuevo, estamos ante un caso como el de Zangwill cuando defendía la belleza orgánica del movimiento del oso polar buceando, sin atender a que es un oso, sin atender a que es un animal, a que nada en el mar, atribuyéndole al movimiento belleza orgánica no funcional. Belleza al movimiento como bio-figura, como bio-dibujo. Atendiendo exclusivamente a la figura, el contenido de la representación de los objetos naturales se desvincula de las contingencias sensibles ligadas a la existencia del objeto y de lo que el objeto es. No obstante, algo importante diferencia a Kant del formalista contemporáneo: el sistema de finalidades de la naturaleza y, en último extremo, su finalidad sin fin. En relación a ello, voy a plantear las siguientes reivindicaciones cruzadas entre el formalismo de Kant y el contemporáneo. Dos, ante Kant; una ante el formalista contemporáneo. Comenzando por Kant, la primera alegación consiste en que, para su representación como sistema de finalidades (interna, externa y sin fin), la naturaleza exige la unión o la relación dinámica de sus formas y su contenido sensible. Lo exige porque, como hemos visto, la finalidad sin fin, tal y como es dada en el principio trascendental del juicio[435], está ligada a la intuición de lo sensible, como intuición sensible de materia informe, en los casos de lo sublime. La segunda que, la abstracción de forma (figura) y contenido sensible que Kant postula para los juicios de belleza pura exigen, como veremos, de la anterioridad ontológica y lógica que para la experiencia tienen los casos presentados en el modelo causal (del despertar) de Nöel Carroll. De no ser aceptado esto, nos invita a presentarle la misma crítica que trasladamos a Carlson. Si a este último le reclamábamos que los conceptos poseen contenido formal, a Kant le decimos que las formas de los objetos naturales están ligadas a su contenido sensorial, vínculo no siempre disponible para su abstracción, como vimos en

435 I. Kant, 1987, pp. 54-5: "El principio peculiar del Juicio es, por tanto, *que la naturaleza especifica sus leyes generales en leyes empíricas, de acuerdo con la forma de un sistema lógico, para el fin del Juicio./* Aquí surge el concepto de una finalidad de la naturaleza como concepto característico del Juicio reflexionante, no de la razón, al ponerse el fin no en el Objeto, sino exclusivamente en el sujeto y su mera facultad de reflexionar. Porque llamamos "conforme a fines" a aquello cuya existencia parece presuponer una representación de esa misma cosa; pero las leyes de la naturaleza, que están constituidas y relacionadas unas con otras como si el Juicio las hubiera diseñado para sus propias necesidades, guardan similitud con la posibilidad de las cosas, que presupone una representación de estas cosas como fundamento de las mismas. Por tanto, el Juicio piensa, por medio de su principio, una finalidad de la naturaleza en la especificación de sus formas por medio de leyes empíricas./ Pero no por ello se piensan estas formas mismas como conforme a fines, sino solo su relación mutua y adaptabilidad, en su gran diversidad, a un sistema lógico de conceptos empíricos. Ahora bien, incluso si la naturaleza no nos mostrara nada más que esta finalidad lógica, tendríamos todavía razones para maravillarnos ante ella, ya que según las leyes generales del entendimiento no podríamos ofrecer ningún fundamento para la misma; pero difícilmente sería capaz de esta admiración nadie más que un filósofo transcendental, y ni siquiera éste podría mencionar un caso determinado en el que esta finalidad se mostrara *en concreto*, sino que tendría que pensarla solo en general."

el caso de colores primarios y secundarios, si no es por medio de conocimiento. No reconocerlo es caer en una premisa artística, en la premisa del dibujo, por más vinculada que la figura esté con la finalidad sin fin de la naturaleza, la cual, como reclamamos, no culmina en lo formalmente aprehensible. Finalmente, la tercera, ante el formalista contemporáneo. Lo que le reclamamos a Kant nos obliga a considerar que la reducción de la idea de finalidad a la de función con la que opera le conduce a comprometerse con un formalismo externo a la naturaleza. Si quiere que su formalismo sea interno, este necesita hacer alusión a la idea de finalidad formulada por Kant -cayendo así bajo la versión débil de la *Qua Tesis* de Budd, *qua* naturaleza. Un hermoso caso en el que podemos reunir los ejemplos discutidos y los argumentos que tenemos sobre la mesa es el de la escena de la bolsa movida por el viento de la película *American Beauty*. Objeto y sujeto, emocionantes y emocionados, son movidos al unísono por el aire, también en movimiento. La bolsa hace visible al protagonista, el viento, cuyas propiedades formales *solo* son perceptibles como figura, a través de ella, la cual -a pesar de ser un objeto artefactual- enlaza pasivamente con la finalidad sin fin de la naturaleza, puesto que la pone de manifiesto. La otra opción que tenemos para percibir estéticamente el viento o la brisa es sintiéndolos directamente. Esto sucede cuando el viento despierta en nosotros su apreciación sensorialmente. En 2.2.3. veremos que, como señalan Tafalla y otros autores, podemos percibir aspectos formales o estructurales de un contenido sensible no visual y éste no tiene por qué enlazar necesariamente con la idea interés tal y como es defendida por Kant. Esto anima la propuesta de que podemos reclamar una idea del deleite y la complacencia en lo sensual, desinteresados, que opera de forma adherente, puesto que el juicio se vincula con la función entendida como finalidad y no al contrario. Con ello, cerrar el círculo sobre la legitimidad que reclamamos para el contenido sensible, al menos, tal y como este se da en las propiedades formales consideradas desde el formalismo contemporáneo.

La naturaleza no escénica o de lo estéticamente negativo natural

Un tercer sentido de lo estéticamente negativo en la naturaleza es el que hace referencia al *displacer* que en ocasiones sentimos al juzgarla. Habitualmente calificamos de forma delgada las propiedades y los objetos que nos disgustan o displacen por medio del concepto de *fealdad* y, de manera específica, según atribuciones más gruesas de su valor estético como, por ejemplo, sucio, deforme, decadente, quebrado, viejo, etc. En adelante, voy a hablar de *valor estético negativo* y no de fealdad. Dos cuestiones señaladas por Arnold Berleant me invitan a ello. En primer lugar, Berleant nos advierte de la tendencia cuantitativa reduccionista asociada a nuestra forma de entender y usar los términos positivo o negativo, vinculados a la idea de valor estético. Lo hemos visto con detalle en la estética positiva. Un sentido delgado de la fealdad nos vuelve a relacionar con los mismos problemas argumentales, como el argumento

y el uso de grados para diferenciar o especificar su valor, impidiéndonos el acceso (dejando de hacer alusión) a otras diferencias cualitativas relevantes del valor y el carácter de propiedades y objetos:

> Hacemos juicios de valor estético negativo tanto como de valor positivo, y reconocemos diferencias de grado, pero ninguna escala graduada clara define incrementos cuantitativos de negatividad estética. Además, dos o más órdenes de negación puede estar en juego en muchas instancias -una de moralidad y otra de estética- y dentro de cada modo de valor negativo (*disvalue*) reconocemos diferencias cuantitativas y cualitativas.[436]

En segundo lugar, Berleant nos invita a superar y ampliar la consideración de la belleza y la fealdad como contrarios, algo que es capital en la reivindicación de la importancia del valor estético negativo en la apreciación estética de la naturaleza, abundando así en la relevancia de los valores estéticos negativos considerados por sí mismos, de manera específica, y no como parte de una comparación con la belleza muchas veces mal establecida. Para Berleant la negatividad estética desborda la capacidad dialéctica de las ideas de belleza y fealdad: "la belleza y la fealdad, sin embargo, no proveen el marco apropiado para esta discusión. No son opuestos, ni la fealdad es necesariamente una forma de negación estética."[437] Los valores estéticos negativos no niegan nada *a priori*, tienen la misma voz, autoridad, carácter y capacidad aseverativa que los valores estéticos "positivos" que asociamos con la belleza. En ese sentido, vemos cómo el término anglosajón *disvalue* alimenta la idea del *valor* estético negativo, como un anti-valor, como elemento que resta valor estético al objeto o se opone a él. Con ánimo de explorar este ámbito del valor estético, pero sin carácter exhaustivo, Berleant identifica trece *modos de negatividad*.[438] Son los siguientes: lo feo, lo repulsivo, lo grotesco, lo ofensivo, lo banal, lo bobo, lo incumplido, lo inapropiado, lo trivial, lo decepcionante, lo destructivo, el daño y lo sublime negativo. El alcance de lo estéticamente negativo no está del todo claro para Berleant, que se cuestiona si el *exceso* estético mismo puede ser ya un tipo de negatividad:

> el alcance de lo estéticamente negativo no está claro. Incluso el extremo positivo del espectro no es inviolable. ¿Puede haber demasiado buen gusto? ¿Pueden las cosas ser demasiado perfectas? ¿Es el exceso estético mismo un tipo de negatividad? Uno puede añorar la irregularidad, la aspereza, lo impredecible, como la depresión superficial presionada deliberadamente en la redondez por lo demás perfecta de una tetera japonesa o las diferencias sutiles en el patrón repetitivo de una alfombra persa.[439]

Para Kant, lo estéticamente negativo es aquello que al juzgarlo genera en nosotros un sentimiento de *displacer*. Podemos sentir displacer o descontento de diversa manera, según el tipo de juicio estético con el que nos comprometamos. A saber: en juicios de lo bello, según la forma de los objetos; en juicios de lo agradable, según el interés estético que el sujeto

436 A. Berleant, *Living in the Landscape. Towards an Aesthetics of Envi*ronme*nt*, 1997, University Press of Kansas, p. 63.
437 Ibid., p. 64.
438 Ibid., pp. 64-78.
439 A. Berleant, 1997, p. 79.

mantenga hacia ellos; en juicios de lo bello adherente, según el eventual vínculo de la forma a conceptos de los objetos. Así, en un juicio de belleza pura, el displacer estará relacionado con defectos de la figura del objeto (la representación de su forma) -que podría ser deforme, desproporcionado, asimétrico, etc. En un juicio de belleza adherente, el displacer estará asociado a los defectos específicos que la forma del objeto muestre en relación a la forma de su finalidad. En los juicios de lo agradable, el objeto resultará desagradable a los sentidos mostrándose contrario a ese interés. Por último, en los juicios de lo bueno, el objeto contraviene la complacencia que pudiéramos encontrar en él según sus tipos de interés (lo útil y lo bueno). De nuevo, el juicio estético para Kant es puro sólo si tiene que ver con la forma de los objetos y la forma será bella o no lo será. Por otro lado, los juicios estéticos impuros son aquellos que enlazan con un interés del sujeto y en los que ese interés se ve corroborado o truncado.[440]

Una adecuada comprensión de lo estéticamente negativo natural, tal y como yo la entiendo, está asociada a una concepción del juicio estético o, más bien, de la actividad requerida para el juzgar estético (de la experiencia estética), de la que se derivan los tres tipos de negatividad de los que venimos hablando, no sólo como tipos y casos que pueden darse de manera independiente, sino también como aspectos de la experiencia, como actividad que requiere el juicio, que están relacionados entre sí. Lo estéticamente negativo como *doloroso* revela que lo informe natural no sólo puede ser objeto de reflexión estética, sino que lo es necesariamente. A su vez, como ya he defendido, esto exige que las intuiciones de lo sensible han de ser tenidas en cuenta como contenido que no va necesariamente ligado a un interés, esto es, como contenido que puede ser juzgado, o del que podemos tener experiencia, libremente en los juicios de belleza, siendo este un aspecto, la libertad del juicio, que podemos conservar ante los rasgos negativos de lo displacentero natural a pesar de que pueda despertarse un interés. En tercer lugar, por último, esto exige que el displacer que sentimos no pueda ser solo o principalmente reclamado y descrito a partir de la forma de los objetos, sino de manera inclusiva a partir de la relación de la forma con su contenido sensible, con las propiedades formales de los objetos en sentido amplio, tal y como es defendido por el formalismo contemporáneo. Esto nos devuelve a lo afirmado por Berleant. Los valores estéticamente negativos de la naturaleza no niegan ontológicamente nada del objeto, ni le restan valor intrínseco, a pesar de que puedan poner en evidencia pérdidas cualitativas de algún tipo en un particular (enfermedad, deformidad, decadencia, por expresividad, etc.), como tal, o como ejemplar de su clase, no siempre son opuestos a la belleza y de ese modo exigen tanto como producen un ejercicio de sustantivación. Lo estéticamente negativo, por

440 U. Eco, 2007b, p.19: "A lo largo de nuestra historia deberemos distinguir realmente entre la fealdad en sí misma (un excremento, una carroña en descomposición, un ser cubierto de llagas que despide un olor nauseabundo) y la fealdad formal, como desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo. (…) Hemos identificado, pues, tres fenómenos distintos: la fealdad en sí misma, la fealdad formal y la representación artística de ambas."

tanto, constituye un rango de propiedades legítimas de la naturaleza que pertenecen a la integridad de lo apreciado, así como a la de la actividad estética, y cuya caracterización depende y está íntimamente ligada a la idea de naturaleza como objeto de apreciación estética. En esa línea, Emily Brady, con quien estoy de acuerdo, defiende que la fealdad o que el valor estético negativo natural puede ser relativo -a alguna norma-, inherente -algunas cosas simplemente son feas- o meramente aparente[441], rechazando la idea que subyace a la estética positiva que sostiene que toda la fealdad es siempre aparente:

> Me opongo a la concepción de que la fealdad es tan sólo aparente, de que cuanto pudiera parecer feo, es en realidad bello. (…) Contra esta posición, argumento que la fealdad en la naturaleza es real y que no desaparece cuando adquirimos conocimiento sobre el objeto feo ni gracias a una comprensión holística de cómo cosas o fenómenos aparentemente feos desarrollan su función dentro de ecosistemas que son bellos.[442]

En el resto del capítulo hemos visto cómo los argumentos de la estética positiva no son capaces de justificar la fuerza de la belleza, declarándola. A continuación, brevemente, vamos a ver cómo, de la misma manera, no son capaces de eliminar la presencia y la naturaleza de lo estéticamente negativo. Me voy a centrar en dos casos concretos. Por un lado, en la posición de Holmes Rolston sobre los valores negativos de la naturaleza y, por otro, el argumento de lo que hace daño a la vista (*eyesore argument*) de Allen Carlson, el cual, si bien se sale del rango de los casos de mera naturaleza, nos va a servir para debatir en qué sentido la apreciación de valores estéticos negativos en ella no es algo estéticamente incorrecto, ni tampoco algo que *per se* condone acciones o actividades dañinas contra ella.

¿Valor o *disvalor*?

El debate con la estética positiva nos deja ante un argumento general relevante para la apreciación de su belleza, tanto como para la apreciación de valores estéticos negativos: la naturaleza y su *valor* o sus valores estéticos dependen, o son relativos al *alcance* de la apreciación. Rolston lo tiene en cuenta en su abordaje de los valores estéticos negativos o *disvalues*. Frente a ellos presenta dos argumentos: uno relativo al alcance de los mismos; otro cuestiona su objetividad. Después de enumerarlos y analizarlos separadamente en un hermoso texto (depredación, parasitismo, egoísmo, aleatoriedad, ceguera, catastrofismo, indiferencia, desperdicio, lo que genera sufrimiento y muerte), sus *disvalores* y la relación que estos mantienen con el alcance de la apreciación quedan resumidos en el siguiente parágrafo:

> ¿Es la naturaleza aleatoria, contingente, ciega, catastrófica, desperdiciadora, indiferente, egoísta, cruel, patosa, fea, hace sufrir, llena de sufrimiento y, finalmente, de muerte? Esto ve solamente las sombras, y debe haber luz para proyectar sombras. La naturaleza es ordenada, prolífica, eficiente, selecciona lo que mejor se adapta, exuberante, compleja, diversa, renueva la vida en medio de la muerte, sufriendo en el proceso para alcanzar algo más elevado. Hay *dis*valores con tanta seguridad como hay valores y los *dis*valores conducen sistemáticamente los logros valiosos. Pasamos por alto esta creatividad panorámica cuando restringimos el valor a la conciencia

441 E. Brady, "Ugliness and Nature", *Enrahonar*, 45, 2010, p. 36.
442 Ibid., p. 27.

> humana; hacemos al valor prisionero del tipo particular de biología y psicología experiencial que, sucede, tienen los humanos o, incluso, del tipo particular de cultura que, suceda, que los humanos han escogido. Tenemos toda razón para valorar lo que los humanos hemos alcanzado en nuestra biología particular, esponsorizando la emergencia de la cultura como esta biología hace; no hay razón para pensar que el valor descanse allí y sólo allí.[443]

Por otro lado, la objetividad con la que afirmamos el valor estético negativo de la naturaleza también está significativamente ligada para Rolston con el alcance:

> Todos aquellos que encuentran que la naturaleza puede ser devaluada (*disvalued*) hacen afirmaciones objetivas y eventualmente están equivocados, no acerca de la forma de sus afirmaciones, puesto que intentan hacer afirmaciones objetivas, ni tampoco en la totalidad del contenido de sus afirmaciones, puesto que son localmente correctas. Solamente están sistemáticamente equivocados al evaluar lo que describen porque sus descripciones son *miopes*. Tanto objetiva como globalmente hay valor y *disvalor*, y transmutación del *disvalor* en valor. Tal naturaleza posee valor sistémico y una mejor descripción de lo que objetivamente tiene lugar hace esta mejor evaluación posible, una evaluación que es tan objetiva como lo es la descripción.[444]

En estos dos parágrafos vemos reproducidos la relación de dependencia del alcance y la fuerza con que se afirma un valor estético (positivo o negativo) y, dentro de la fuerza, de nuevo, el recurso al cientificismo como justificación para la evaluación, en el caso de Rolston, de carácter sistémico. En este marco se ubica su conocido ejemplo del alce muerto cuya negatividad se desvanece bajo las descripciones de un marco sistémico, ecologista.

> Si unos ciclistas se encuentran con el cadáver podrido de un alce, lleno de gusanos, lo encontrarán vomitivo. Este es un mal ejemplo de este tipo, disarmonía, un alce putrefacto. Cualquier paisaje mirado en detalle está tan lleno de lo moribundo como de cosas florecientes. Todo en algún grado está estropeado y andrajoso -un árbol con ramas quebradas, una flor salvaje pisada, una hoja roída por un insecto. Un águila plagada de pulgas no es una cosa bonita. Algunas veces hay animales desfigurados, incluso monstruosos. Así que, ¿por qué no es esto fealdad en el paisaje. ¡Lo es! No disfrutamos esas experiencias. Los turistas no tomas fotos de esos horrores. (…) Cada ítem debe ser visto, no en enmarcado aislamiento, sino enmarcado por su entorno, y este marco, a cambio, se convierte en parte de la imagen mayor que tenemos que apreciar -no un "marco", sino una obra dramática. La fealdad momentánea es sólo una toma detenida dentro de una continua película en movimiento.[445]

Un caso similar al del alce que, sin embargo, no necesita acogerse al enmarcado sistémico para redimir su negatividad, sería el caso de esta oveja, que flota muerta, en un pequeño remanso de agua, no sabemos si congelada, con parte de su espina dorsal desnuda por la descomposición, mientras su lana se conserva intacta mezclándose con lo que pueden ser reflejos de las nubes sobre ella y ofreciéndonos un caso de inusitada belleza. La suavidad de la lana contrasta enormemente con la dureza de su osamenta y la serenidad de su apariencia, como si estuviera dormida, con la de su falta de vida.

443 R. Rolston, "Disvalues in Nature", *The Monist: An International Quarterly Journal of General Philosophical Inquiry*, 75, nº2, 1992, p. 275.
444 Ibid., p. 275.
445 H. Rolston, 1989, pp. 238-9.

Así considerado, el asunto nos conduce a los callejones sin salida (para la estética): al cientificismo holista o al punto de vista no antropocéntrico y sin escalas preferibles de Godlovitch o a la apreciación no judiciaria de carácter paradójico.[446] Pero, como apunta Hettinger, la modificación de un punto de vista por medio de la ampliación de su alcance no hace desaparecer al primero:

> Dada la clase de criaturas que somos y las escalas espacio temporales en las que operamos, algunas opciones de nuestro enmarcado no son arbitrarias y ciertas escalas son más o menos naturalmente apropiadas. Simplemente porque las cualidades estéticas puedan hacerse desaparecer y se puedan socavar los juicios estéticos tomando una perspectiva diferente eso no significa que estas cualidades no existan y estos juicios sean inapropiados dada la perspectiva que tomemos. Tampoco debemos creer que todas las perspectivas sean igualmente apropiadas.[447]

Al igual que sucedía con las pirámides, habrá alcances de apreciación eficientes[448] para diferentes objetos*, ítems*, entornos, bajo los que juzgamos sus valores estéticos. El alcance es relativo a la entidad de lo apreciado y de lo experimentado. Es, por tanto, anterior a la evaluación, y no está determinado por ella. Ni siquiera contando con una descripción científica que la anime. Puesto que hay descripciones científicas disponibles para objetos, fenómenos y entornos de cualquier alcance de apreciación. Lo que no es viable, como ya hemos visto, es que toda descripción científica sea capaz de generar una evaluación estética

446 S. Godlovitch, "Evaluating Nature Aesthetically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56:2, 1998, pp. 114, 119: "Entonces, un programa para una estética natural positiva distintiva consiste en afirmar que "apreciar es valorar" al tiempo que se rechaza que "valorar es evaluar". (…) … necesitaríamos establecer un dominio de apreciación no judiciaria o no evaluativa, que no sea simple indiferencia y que justifique que apreciamos todo en términos iguales sin comprometernos en decir que todo es igualmente extraordinario."
447 N. Hettinger, 2008, p. 423-4.
448 Por eficientes entendemos lo que mencionaba Kant: una distancia apreciativa que facilita la mejor y más completa apreciación de la emoción que produce un objeto, en tanto que objeto, como en relación a su entorno. No así siguiendo a Rolston, eficiente como distancia que nos permite transformar la apreciación de propiedades negativas en positivas o de belleza sistémica.

positiva del objeto de nuestra experiencia en todo tipo de alcance. Con ello, el tutelaje que ejerce el cientificismo moral de la apreciación estética implica una suerte de deslegitimación de la estética que no está justificada.

Dicho esto, creo que es necesario tener en consideración el apunte que Hepburn hizo en el texto inaugural de la estética de la naturaleza contemporánea, cuando nos hablaba del holismo y el particularismo como dos tendencias internas que se dinamizan en nosotros a la hora de apreciar estéticamente la naturaleza, que los particulares nos invitan a apreciar la naturaleza como unidad. Estoy de acuerdo con él en que, al apreciar estéticamente la naturaleza, no cabe que tengamos que vernos en una diatriba apreciativa, en una batalla de alcances y justificaciones, obligados a tomar partido por una de ellas: "me parece que no tenemos aquí una aproximación estética buena y otra mala, la primera sana y la segunda absurda. Más bien, tenemos dos polos o dos hitos bien diferenciados entre los cuales descansa un rango de posibilidades estéticas; y en el mapeo de este rango aquellos hitos jugarán un valioso, quizá necesario rol."[449] Lo único que necesitamos es ser conscientes de cuáles son el alcance y el carácter de nuestras afirmaciones estéticas, dónde llegan y no llegan unas, dónde llegan y no llegan las otras, cómo ambas se complementan y cuál es su lugar en relación a consideraciones de otro tipo, como las afirmaciones de conocimiento.

La afirmación de un valor estético negativo particular (ya sea de una propiedad, de un objeto o de un entorno) no puede ser tomada, como sostiene Rolston, como una operación de *devaluación* de su objeto. Un objeto natural que experimentamos como estéticamente negativo, no pierde valor intrínseco, ni sistémico. El valor estético que experimentamos o que vocacionalmente se declara en un juicio es el del *objeto apreciado* por un sujeto. Como dicen Rolston y Brady, su objetividad es o puede ser localmente correcta. Sin embargo, no hay un en sí del valor estético en el objeto, sino un para sí que el sujeto extrae o reconoce en él tanto si es relativo, inherente o aparente. El valor no reside en el objeto; en él anida la propiedad. Lo cual no impide que el valor estético sea un valor intrínseco del objeto, sin que esté determinado por que su expresión sea positiva o negativa. Respondiendo a Rolston, ¿abre así la verdad de un juicio estético sobre un objeto físico una brecha insalvable entre ella y la verdad científica acerca de ese mismo objeto? No, porque en muchas ocasiones el objeto físico apreciado, aun siendo el mismo, no constituye a la vez un mismo objeto estético y científico. Y, en caso de serlo, puede no ser juzgado y/o conocido a partir de las mismas propiedades, o por las mismas propiedades en el mismo sentido y en relación con el resto de propiedades -y ¿con cuáles?-, de la misma manera. Igualmente, un mismo objeto estético atendido por sujetos diferentes, difícilmente podrá constituirse como dos objetos de apreciación indistinguibles y, por lo tanto, merecedores de idénticas evaluaciones y juicios,

449 R. Hepburn, 2004, p. 49.

aun si solamente atendiésemos al gusto y la biografía de cada uno de los sujetos implicados. Como sucede, por ejemplo, con los amantes y los detractores de insectos.

El argumento de lo que hace daño a la vista

El argumento de *lo que hace daño a la vista* presenta el caso de un entorno natural modificado, esto es, un entorno mixto, ligeramente degradado por el ser humano. Tratándose de un entorno mixto, en un principio, el caso se sale de marco para hablar de entornos naturales. No obstante, pronto veremos que más bien entretiene la idea de un entorno natural no modificado, trasladando el ideal de belleza positiva a un entorno que sí lo ha sido. Con esa salvedad, traigo a colación este argumento de Carlson para reflexionar sobre la idea del valor estético negativo en entornos naturales. El caso plantea la confrontación de dos posiciones estéticas antagónicas recogidas en dos argumentos: *el argumento de lo que hace daño a la vista* –que representa su posición-, y *el dilema de la educación estética,* formulado por Monroe Beardsley, ante el que su argumento pretende resultar invulnerable.

El argumento de lo que hace daño a la vista parte de un ejemplo concreto de la vida real: una campaña publicitaria llamada "limpiemos el entorno", promovida para la toma de concienciación ambiental ciudadana. A pesar de su espíritu ambientalista, el argumento es meramente estético -no apela a premisas o a conocimiento científico- y lo que persigue es mantener el estado de belleza propio de la naturaleza, por medio de la recogida de residuos y restos de desecho cotidiano: colillas, botellas, papel, latas, etc. El argumento descansa en dos premisas: una, "que la basura de la carretera, por ejemplo, no es estéticamente placentera; y, dos, que un entorno estéticamente placentero es preferible a otro que no lo es."[450] De algún modo Carlson parece querer mostrar que los argumentos estéticos pueden ser promotores de conciencia y acciones ambientalmente comprometidas, sin necesidad de aludir a premisas no estéticas, y que estos son efectivos frente a argumentos estéticos disponibles no ambientalmente implicados. Por su parte, Beardsley llega al planteamiento de su dilema al estudiar qué es adoptar un *punto de vista estético* y afirma que, cuando ocupamos esa posición: "tomamos interés por cualquier valor estético que algo pueda poseer. (...) A veces es ir más lejos: sacar provecho de ese valor, cumplirlo, hacer uso de él."[451] Al adoptar un determinado punto de vista, sostiene: "dividimos un conflicto en distintos segmentos que parecen ser más manejables. (...) La terminología del "punto de vista", reclama Beardsley, contiene por ello un rechazo implícito: "es como un mecanismo que busca dejar de lado consideraciones de otros."[452] En este caso, la adopción de un punto de vista estético concreto incluye un

450 A. Carlson, 2000, pp. 138-9.
451 M. Beardsley, *The Aesthetic Point of View. Selected Essays*, 1982, Cornell University Press, pp.19-20.
452 Ibid., pp. 17, 18.

posicionamiento sobre la relevancia[453] de cierto tipo de valor frente a otro. El dilema se presenta cuando algo desafía al modelo de belleza que hemos aprendido con nuestra educación estética. En el caso de Carlson, la basura desafía a la belleza natural. La solución asociada al dilema en Beardsley se apoya en la llamada *sensibilidad Camp,* formulada por Susan Sontag: "*Camp* es cierto modo de esteticismo. Una forma de ver el mundo como fenómeno estético. Una que no se plantea en términos de belleza sino en términos del grado de artificio, de estetización (...) En verdad, el ojo *Camp* tiene el poder de transformar la experiencia."[454] La solución del *argumento de lo que hace daño a la vista* tiene en mente la defensa y el mantenimiento del ideal de belleza que nos provee la educación estética. Por lo tanto, tiene un carácter conservador y reformista: limpiar la basura, frente al conformista y adaptativo que cabe atribuir a la sensibilidad *Camp*. Así, ante un mismo caso de apreciación estética negativa, una carretera en un entorno natural con restos de basura en la cuneta, ambos argumentos (el *argumento de lo que hace daño a la vista* y el *dilema de la educación estética*) lo evalúan negativamente, pero alcanzan conclusiones diferentes. Por un lado, *el argumento de lo que hace daño a la vista* propone modificar el estado de cosas: limpiar la carretera para volver al estado de belleza previamente alterado. La sensibilidad *Camp* nos dice, por otro, que no es necesario modificar el estado de cosas, sino, simplemente, adoptar un punto de vista estético y ver qué hay de valor en ello:

> Lo que yo quiero decir con dilema de la educación estética es esto: nos debatimos entre formas que están en conflicto a la hora de redirigir nuestro gusto. Una es la vía del amor por la belleza, con un rango de disfrute limitado, pero implícitamente reformista, puesto que pretende un mundo que se adecue a su ideal. La otra es la vía de la estetización de todo –la de tomar un punto de vista estético donde sea posible- lo cual amplía el disfrute, aunque sea derrotista, puesto que, en vez de eliminar el vertedero y el barrio (ejemplos del texto original), intenta verlos como expresivos y simbólicos.[455]

Carlson no acepta la solución *Camp* y opta por conservar el ideal de belleza: limpiar la cuneta. Para explicar por qué esta es la solución correcta al dilema, presenta una justificación en dos pasos. Primero, va a descartar la posibilidad de que *el argumento de lo que hace daño a la vista* cuente con una premisa escondida que dé cabida a la idea de "lo natural" asociada al placer estético. Segundo, una vez eliminada esta posibilidad, se centrará en justificar cómo un sentido fuerte de placer estético impide la aparición del dilema. Aunque en principio sólo conocemos sus dos premisas estéticas, centradas en el desagrado y la gratificación, a su juicio, puesto que van a ser aplicadas a la naturaleza, dice, quizá pueda pensarse que algún papel debe jugar en ello "lo natural". De no ser así, podríamos embellecer nuestras carreteras con árboles y flores de plástico, por ejemplo; y muchos no darían por buena esa opción porque el plástico *no es natural*. De aceptarlo, la premisa escondida afirmaría que "la basura de la

453 A. Whitehead, 2023*,* p.23: "Así, una caracterización de la importancia consiste en decir que es el aspecto del sentimiento a través del cual se impone una perspectiva al universo de las cosas sentidas."
454 S. Sontag, Notes on Camp, 1964, 1., p. 2, en:
https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf
455 M. Beardsley, 1982. p. 32.

carretera es menos placentera estéticamente, precisamente, porque es menos natural"[456]. Sin embargo, si aceptamos esta vía de asimilación entre lo estético y lo natural, dice Carlson, vemos que se produce un desplazamiento en el foco del argumento:

> A la luz de esto, quizá un defensor del *argumento de lo que hace daño vista* puede afirmar que, incluso si disfrutásemos estéticamente de la basura de la carretera, aun así, debería ser limpiada, dado que no es natural. Al hacer esta afirmación, ese defensor parece estar desplazando el foco del argumento de la naturaleza estéticamente displaciente de la carretera a su antinaturalidad. Sin embargo, este desplazamiento no necesita ser demasiado grande, dado que quizá el *argumento de lo que hace daño a la vista* posee una premisa suprimida, cuyo efecto sería que la basura de la cuneta es estéticamente menos agradable que el entorno natural, precisamente porque es menos natural. Una premisa tal podría satisfacer la pretensión que aboga por que la basura de la carretera resultase estéticamente agradable a través de la sensibilidad Camp.[457]

Dos serían para Carlson las consecuencias de aceptar la existencia de esa premisa escondida: en primer lugar, promoveríamos el recurso estético a la sensibilidad *Camp*, dado que la nueva premisa desplaza el foco del argumento fuera del alcance de lo estético; pudiendo asumir entonces que la basura no es natural, pero puede ser valorada estéticamente. En segundo lugar, al equiparar lo placentero con lo natural, la premisa socava el *argumento de lo que hace daño a la vista*, pues, así aplicado, apelando a la correlación entre lo placentero y lo natural, el argumento resultaría admisible en un entorno natural salvaje, es decir, estaríamos ante un argumento propio de un defensor de la estética positiva, dado que entonces lo natural y lo placentero se corresponderían y resultarían intercambiables. Es decir, limpiaríamos la basura por no ser natural y buscaríamos placer estético unívocamente en lo natural.

Regresamos a lo que desde el principio es el centro del argumento: la idea de placer o deleite estético. La segunda justificación de Carlson para optar por la solución que brinda el *argumento de lo que hace daño a la vista,* esto es, limpiar de basura el entorno, está basada en una distinción de los sentidos débil y grueso de lo agradable. Siguiendo a John Hospers, en sentido débil, nos deleitamos en la apariencia física de los objetos, en sus propiedades físicas superficiales y formales. En sentido grueso, nos deleitamos en las cualidades y valores que Prall denominó como "belleza expresiva" y de los cuales Hospers dice que expresan "valores vivos". Carlson se acoge a la noción de expresión de George Santayana:

> Para que un objeto exprese una cualidad o un valor vivo, el último no debe simplemente estar sugerido por él. Más bien la cualidad debe asociarse con el objeto de manera que sea sentida o percibida como una cualidad del propio objeto; esto es, lo que Santayana quiere decir es que el objeto debe parecer que "encarna" lo que expresa.[458]

Para Carlson, si aludimos al sentido débil de placer estético, queda claro que la apariencia del entorno y la de la basura no generan en nosotros el mismo tipo de agrado: "el

456 A. Carlson, 2000, p. 141.
457 Ibid., p. 141.
458 Ibid., p. 143.

argumento afirma que la apariencia física y la forma del entorno resultan estéticamente más placenteras que la apariencia física y la forma de las vallas publicitarias, los vertederos, la basura de las carreteras y cosas semejantes."[459] Esta formulación resulta fácil de aceptar y a menudo se tendría por suficiente para zanjar el debate. Pero la sensibilidad *Camp* se ocupa inmediatamente de lanzar el dilema del lado de los objetos y lugares considerados como estéticamente no placenteros o menos placenteros. Por eso, Carlson busca una formulación más fuerte capaz de atajar el espacio que el sentido débil de placer estético deja abierto al esteticismo *Camp*. Los valores estéticos expresivos o vitales son para Carlson tanto o más importantes que los valores estéticos superficiales:

> Los valores vitales expresados por el entorno son menos obvios y más difíciles de determinar. Aun así, los valores vitales expresados por la basura de la carretera son, al menos, tan importantes cómo, si no más importantes que, su apariencia física al hacer de la basura algo que hace daño a la vista. De hecho, sugiero que es antiestética, en primer lugar, porque debido a sus cualidades expresivas. Por lo general sus cualidades expresivas son cualidades asociadas con cosas tales como desperdicios, desconsideración, descuido y explotación.[460]

Carlson quiere poner a la sensibilidad *Camp* -y, de nuevo, al formalista- en un callejón sin salida. Apoyándose en el sentido grueso de placer estético, Carlson va a desacreditar la vía *Camp* como solución al dilema de la educación estética, que aprobaría que disfrutásemos de la apariencia de objetos que expresan valores vivos negativos, tal y como sucede con los casos de "found art". Para Carlson, esa posibilidad es en sí misma contradictoria puesto que, si lo hiciéramos, estaríamos sancionando por un lado su valor estético superficial, apreciándolo en sentido débil y, por otro, condenándolo en sentido grueso:

> cuando somos incapaces de encontrar un objeto estéticamente agradable en ese sentido grueso debido a la naturaleza negativa de sus cualidades expresivas, esto a menudo conlleva que el disfrute estético de ese objeto en sentido delgado resulte psicológicamente difícil, si no imposible.[461]

Finalmente, Carlson quiere desacreditar la apelación *Camp* al placer superficial, que no atiende como requisito al placer en sentido grueso. Para ello, va a desgranar las premisas de su argumento por medio de ambas nociones de placer estético. De manera que si, en primer lugar, asumimos el sentido débil de la noción de placer y lo aplicamos al argumento, obtenemos la siguiente formulación: "la apariencia del entorno es estéticamente más placentera que la apariencia de la basura", algo que podemos aceptar sin problema. En este caso, el dilema aparecería planteado por la sensibilidad *Camp* al reclamar que "la apariencia física y formal de la basura de la carretera es tan placentera estéticamente como la del entorno."[462] Por lo tanto, acogiéndonos al sentido débil, no alcanzaríamos la conclusión que buscamos: limpiar el entorno. Si, en segundo lugar, asumimos el sentido grueso de lo placentero y lo aplicamos al argumento, vemos cómo éste gana fuerza y, además, a juicio de

459 Ibid., p. 144.
460 Ibid., p. 144.
461 Ibid., p. 145.
462 Ibid., p. 144.

Carlson, previene la aparición del dilema: "La basura es fea. La apariencia del entorno es estéticamente placentera y la de la basura no lo es." Al no poder disfrutar de la basura en sentido débil a causa de los valores negativos que encarna y expresa como objeto, nos quedamos sin caso para transformar nuestra experiencia por medio de la sensibilidad *Camp*. Por medio de la defensa de esa noción de sentido fuerte de placer estético, sostiene Carlson, *el argumento de lo que hace daño a la vista* se hace inmune a la sensibilidad *Camp*. Esto animaría la conclusión deseada: ante un entorno mixto en el que conviven la naturaleza (valor estético positivo) y objetos estéticamente negativos (basura), buscaremos disfrutar del valor estético característico del entorno natural y deshacernos de los objetos estéticamente negativos que lo perturben.

Thomas Leddy no está de acuerdo con Carlson y sostiene que el caso de la apreciación estética de la basura de la carretera o de los vertederos es una cuestión que atañe por completo al gusto. Advierte que Carlson es consciente de la debilidad de su argumento sobre lo natural y que por ello busca apoyo en el argumento sobre el placer estético. En este caso, su razonamiento descansa principalmente sobre la idea de que los valores vivos negativos dificultan o imposibilitan el libre ejercicio del gusto o la elección del placer estético débil frente al grueso, animando así su conclusión. Para Leddy, esa afirmación va demasiado lejos:

> Mi problema aflora cuando defiende que los valores expresados por un vertedero deben ser "desperdicio, descuido, falta de cuidado y explotación." Yo sugiero, más bien, que los valores afirmados en la apreciación estética de un vertedero son o, al menos, podrían ser, aquellos de no-conformidad; el reconocimiento de que el desorden a veces puede ser valioso; una creencia de que los márgenes de nuestro mundo tienen su interés único propio; y, quizá, nostalgia de cosas de otra era que han alcanzado cierta pátina a través de óxido y decadencia. Un valor afirmado importante es que las cosas viejas abandonadas pueden volver de nuevo a la vida visualmente, si son miradas o tratadas de forma correcta. De esa manera, la estética de la basura (junk) puede estar íntimamente relacionada con la estética de las antigüedades. En breve, la percepción gruesa de Carlson de los vertederos es solamente una de muchas.[463]

Pienso que Leddy lleva parte de razón en sus afirmaciones. Como voy a intentar mostrar, creo que la argumentación de Carlson acerca del placer estético no es eficaz. Pero no estoy de acuerdo con que el argumento de lo natural sea tan débil, ni con que Carlson lo zanje tan alegremente. Por el contrario, voy a defender que la premisa oculta de "lo natural" que Carlson da por cancelada permanece activa en su segunda justificación, en la que distingue entre los sentidos delgado y grueso del placer estético, de dos formas.

La primera atenta contra su propio argumento porque le lleva a equiparar la evaluación de objetos no naturales (residuos en la cuneta de una carretera) y objetos naturales (entorno natural circundante), según la idea de valores vivos o expresivos como criterio común. La aplicación de ese criterio resulta un tanto ambigua. Carlson se acoge a las nociones de Hospers y Prall y al requisito de encarnación expresiva de Santayana. A pesar de la relación

463 T. Leddy, "The Aesthetics of Junkyards and Roadside Clutter", 2008, (borrador), p. 5.

trazada entre las mencionadas nociones[464], valor expresivo y valor vivo no son exactamente lo mismo, ni se requieren mutuamente de manera necesaria. Los objetos naturales y los artificiales o artefactuales pueden compartir valores expresivos y que éstos se prediquen de forma literal o no, en cada caso, sin que posibles diferencias semánticas supongan un problema. Objetos de ambos tipos pueden expresar un mismo valor de diferente modo. Por ejemplo, abandono. Pero cuando tratamos de identificar valores vivos en objetos naturales y artificiales volvemos a encontrarnos con la premisa oculta de "lo natural", que va a separar ontológicamente ambos tipos de objetos junto con la distinción asociada al placer estético que Carlson pretende evitar. Lo que hay de vivo en los objetos naturales y en los artificiales difiere y los valores vivos que encontramos en ellos también. Y si un objeto natural y otro artificial comparten en algún sentido un mismo valor vivo -gracia, alegría, dinamismo- es posible que nuestra forma de predicarlo en ambos casos no sea la misma. La diferencia que se da entre los campos semántico y ontológico no es salvable. A la postre, los valores vivos son aquellos que, para Carlson, serían deseables o esperables en los objetos naturales, pero no en los artificiales; en última instancia, no del mismo modo. El valor expresivo de los objetos artificiales de la cuneta es negativo (respecto a los que expresan los objetos naturales a su alrededor) porque son depositarios de acciones o efectos de acciones humanas que no tienen en cuenta a la naturaleza (abandono, desperdicio, descuido, explotación). Para que el valor expresivo de los objetos de la basura en la cuneta fuera positivo, no bastaría con que no estuvieran como están, por ejemplo, desordenados, oxidados, deformados, sucios, descoloridos, etc. Esto es, si paseando por esa carretera encontrásemos una fila de latas de cervezas delicadamente colocadas, incluso estéticamente arregladas, todas mostrando su anagrama hacia adelante o haciendo un juego de colores, o un montón ordenado de colillas dejado con la intención de que estas en ningún momento toquen la ladera natural que está próxima al arcén, o un montón de revistas viejas, usadas, recortadas, apiladas sobre un viejo taburete de madera seca, ajada y de aspecto irrecuperable, no por ello perderían el valor expresivo que Carlson les confiere. Las propiedades expresivas que Carlson atribuye a los elementos de la basura en la cuneta se presentan como constantes de objetos artificiales en un entorno natural (o máximamente natural). Y lo que en realidad Carlson está teniendo en cuenta no es solamente el valor expresivo específico de tales o cuales objetos, sino el *contraste* expresivo que existe entre lo vivo artificial (lo artificial recuperable -reciclable o reutilizable-, tal y como aprecia Leddy el contenido del vertedero), los objetos artificiales y el entorno natural circundante, como una oposición expresiva esencial e insalvable estéticamente, como constante. No es posible que no exista contraste entre el valor expresivo del entorno natural y el valor expresivo de los productos humanos, estén o no deteriorados, abandonados o

464 Donde: en sentido delgado nos deleitamos en la apariencia física de los objetos, en sus propiedades físicas superficiales y formales; en sentido grueso, nos deleitamos en las cualidades y valores que Prall denominó como "belleza expresiva" y de los cuales Hospers dice que expresan "valores vivos" y asumiendo con Santayana que un valor vivo requiere que éste sea encarnado por el objeto y encarnado por un objeto requiere que sea reconocible y válido para una comunidad de sujetos.

desarreglados (a no ser que se trate de obras de arte). Esto es así porque la premisa escondida de "lo natural" sigue activa en la noción de valor vivo encarnado. Carlson cae en una aporía, ya que ningún objeto producto de la actividad humana podría encarnar desde su perspectiva los valores vivos o expresivos propios de la naturaleza prístina. Y, por lo tanto, siempre que haya intervención humana el ideal de belleza natural se va a ver expresivamente alterado. No en vano él es defensor de la estética positiva. Pero con ello no hace sino saltarse el tipo de entorno en el que está el caso, un entorno mixto, evaluándolo como si fuera natural.

La segunda forma en la que Carlson se salta su limitación de no relacionar lo estéticamente placentero y lo natural es consecuencia de la primera ya que, al saltarse el tipo de entorno en el que analizamos el ejemplo, no estudia la basura como producto humano situado en un entorno mixto -cuya apreciación, tal y cómo veremos, propone, está regida por la idea de función-, sino que la valora estando en un entorno natural. Si atendemos a la primera objeción, no podríamos dar por válido el argumento de Carlson, dado que tampoco podríamos admitir la inmunidad que reclama frente a la *sensibilidad Camp*, ni la imposibilidad psicológica en la que esta se funda. Para evitarlo, el argumento y sus referencias tendrían que haber sido levantados en el contexto de un entorno mixto, en donde no existe una valoración positiva del entorno natural, sino, como veremos, siguiendo su modelo de apreciación estética de entornos mixtos, un análisis de la funcionalidad del entorno y de los objetos producidos por el ser humano. De ese modo, en nuestro caso, al derivarse de la relación combinada que en ellos mantienen técnica y naturaleza, los valores vivos que Carlson atribuye a la basura habrían perdido como referencia a la naturaleza prístina y, por lo tanto, eficacia, expresando un contenido positivo asociado a su funcionalidad que aquí no se plantea. Al ubicar el ejemplo en un entorno mixto, la alusión al *Camp* habría ganado fuerza puesto que los residuos podrían cobrar un buen paralelo con su uso como material artístico o incluso como objetos marginales recuperables o apreciables, no ya como excesivos, demodés, naïves, andróginos, *kitch*, sino como excedentarios, descatalogados, inútiles, abandonados: "muchos de los objetos apreciados por el gusto *Camp* están pasados de moda, fuera de fecha, demodé. Sin embargo, no es un amor por lo viejo, como tal. Se trata simplemente de que el proceso de envejecimiento o deterioro proporciona la separación necesaria y despierta una simpatía necesaria."[465] El amor por lo que queda de vivo en objetos y materiales desechados (valores vivos positivos de lo artefactual) concuerda con la actitud *Camp*, así como su vocación de relativizar o neutralizar "el contenido a expensas del estilo, la victoria de lo estético frente a la moral, la ironía sobre la tragedia."[466] El espectador *Camp* también habría limpiado la carretera, pero por otros motivos, por amor a los objetos, tanto como por amor a la naturaleza.

465 S. Sontag, 1964, 31, p. *8*.
466 Ibid, p. 8.

En segundo lugar, tampoco comparto el análisis que hace Carlson, cuando atribuye la aparición del dilema al uso del sentido delgado de lo placentero en el argumento, aquel que queda formulado como "la apariencia del entorno es estéticamente más placentera que la apariencia de la basura" y en el que puede operar la *sensibilidad Camp*. Él mismo deja muy claro que, lo que hace asimilable la relación entre su argumento y la *sensibilidad Camp,* es que ambos tienen como punto de partida la primera premisa: "la basura no es placentera (es fea)". Esto no queda reflejado de forma exacta en lo que Carlson propone y, además, resta fuerza a la premisa inicial. Que la apariencia del entorno sea más agradable que la de la basura, no implica que la basura sea fea y, en cierto sentido invita a ponerlo en cuestión. Lo que consigue más bien es deshacer la contraposición necesaria que se da entre ambos "puntos de vista" ya que, en esa forma de enunciar el argumento, el valor estético de la basura aparece en términos relativos a los del valor estético del entorno, algo que tampoco parece ser extrapolable a los planteamientos *Camp*. "*Camp* no revierte las cosas. No defiende que lo bueno sea malo o lo malo sea bueno."[467] "El gusto *Camp* es, sobre todo, un modo de disfrute, de apreciación -no un juicio."[468] Tampoco comparto la interpretación que hace Carlson de las pretensiones *Camp* cuando afirma que, en realidad, lo que esta reclama es que el atractivo estético del entorno y de la basura sean semejantes. Tal y como Beardsley sostiene, "adoptar un punto de vista estético es simplemente buscar una fuente (origen) de valor"[469], sea cual sea. La *sensibilidad Camp* se centra exclusivamente en intentar recuperar objetos que descartamos como fuentes de experiencia estética, para exprimir su valor, sin descansar por ello en elementos comparativos, ni equiparadores. Por último, creo que, para cerrar adecuadamente su argumento, Carlson debería haber explicado exhaustivamente en qué consiste la imposibilidad psicológica a la que recurre, cuando alude a la confrontación entre valores-vivos y valores estéticos superficiales. Ya que, si se trata de una imposibilidad psicológica de origen moral, probablemente estaría obligado a rebajar el rango de imposibilidad a dificultad para todo caso, así como a admitir las excepciones propias de cualquier comportamiento amoral, lo que debilitaría su enunciado. Por todo lo anterior, creo que el *argumento de lo que hace daño a la vista* está planteado en términos defectuosos.

A continuación, quiero mostrar que la validez de mis objeciones al *argumento de lo que hace daño a la vista* de Carlson van más allá del propio argumento. Quisiera incidir en que las propiedades expresivas negativas de la naturaleza o de lo artefactual en ella no comprometen la apreciación de belleza, ni el deleite estético en sentido grueso o delgado, del mismo modo en que la apreciación de belleza y el deleite estético no impiden que las propiedades expresivas negativas informen y permeen nuestra experiencia y nuestra evaluación. Y esto sucede al

467 Ibid, 34. p. 9.
468 Ibid*,* 55, p. 13.
469 M. Beardsley, 1982, p. 34.

apreciar entornos en los que nos encontramos con valores estéticos de lo natural y lo artefactual que desafían nuestro ideal de belleza natural, o al apreciar algunos que no lo hacen "debiendo" hacerlo. Volviendo a Berleant, ya positivos, ya negativos, los valores estéticos no operan cuantitativamente en el juicio y en la experiencia, sino cualitativamente, sustantivamente**.** Con ello he querido mostrar que: 1) la adopción de un punto de vista estético frente al dilema de la educación estética va a permanecer abierta en todos los casos y puede ser utilizado de forma constructiva; 2) una posición crítica adecuada no es la que encontramos en la que se resiste al hedonismo "superficial", típico de la crítica al punto de vista *Camp*, sino en la capacidad crítica que nos brinda el placer estético al mostrarnos el contraste entre ambos contenidos del placer. Esto es, proviene de lo aportado por el juicio estético negativo o, de otro modo, de los componentes de lo apreciado que juzgamos negativamente. La desavenencia crítica entre los aspectos positivos y negativos en la experiencia es reveladora y no tiene por qué colaborar o sancionar los daños, sino que es iluminadora. El sujeto obtiene del placer estético experiencia y conocimiento moral; y, 3) que cierto moralismo puede ser exigido, pero no puede ser constatado a través de las experiencias estéticas, sino a partir de la reflexión estética que estas experiencias generan.

Tramos de costa indiscernibles

Cuando Carlson presenta su ejemplo del *argumento de lo que daña a la vista*, introduce el elemento de *lo natural,* defendiendo que, algún rol debe jugar, puesto que, si no, podríamos embellecer nuestras carreteras y entornos por ejemplo con flores y otros arreglos de plástico. Para profundizar en él, podemos utilizar el ejemplo de una cuneta arreglada con flores de plástico, en vez de llena de basura, y también podemos tomar prestado otro ejemplo del propio Carlson en el que compara una extensión de costa natural y otra de costa artificial exactamente con la misma apariencia. El tramo de costa artificial bien podría ser de plástico. Utilizamos ahora este argumento con otra finalidad de aquélla para la que fue originalmente planteado: defender que el conocimiento es necesario para apreciar estéticamente de forma adecuada lo natural y lo artificial por lo que son. Veamos el ejemplo:

> Consideremos la escena de una línea de costa que parece ser natural, pero que de hecho ha sido creada por el ser humano, cuidadosamente planificada y diseñada para ser perceptivamente indistinguible de una línea de costa natural. Su construcción implicó traslado de edificios y bloques de aparcamientos, distribución de grandes cantidades de arena y suciedad y la creación de un paisaje de toda el área para que armonizara bien con su entorno. Realmente se trata de un artefacto a gran escala, pero puede que sea, y probablemente sería, percibido baja la categoría de costas aparentemente naturales (véase nota al pie 19). En tal caso las propiedades perceptivas solas, claramente, no determinan si es correcto percibir el paisaje como costa natural o artificial, aun así, la cuestión de cuál es la categoría correcta puede ser planteada. Esencialmente, la cuestión es si es correcto percibir el objeto como lo que es (un artefacto) o como lo que parece ser (un tramo de costa natural).[470]

470 A. Carlson, 2000, p. 64.

Atendiendo al *argumento de lo que hace daño a la vista*, podríamos disfrutar en sentido débil del tramo de costa artificial indistinguible del tramo de costa natural, si bien, a la hora de disfrutar de ambos tramos en sentido fuerte nos enfrentaríamos a un compendio de valores expresivos y valores vivos de distinta índole. El tramo de costa artificial puede ser un objeto realmente bien atendido estéticamente, tanto por su aspecto como por su conservación, por el cuidado que se le presta. De hecho, para que mantenga su apariencia debería ser un objeto notablemente bien atendido. Siendo ese el caso, no expresará propiedades negativas tales como desperdicio, descuido, abandono, desconsideración, etc., como sucedía en el caso de la basura. A pesar de ello, y aun conservando la misma apariencia que el tramo de costa natural, puede haber supuesto un verdadero daño a la naturaleza a la que sustituye. Carlson menciona en el ejemplo que, para su creación, ha sido necesario trasladar grandes cantidades de arena, derribar edificios, etc; una completa planificación y remodelación del entorno natural, sin contar con el efecto contaminante que los materiales artificiales puedan estar cumpliendo, a pesar de que no podamos percibirlo. ¿No sería necesario también aquí limpiar el entorno? Pero, ¿dónde buscamos las propiedades estéticas que nos pongan sobre la pista de ese daño, si ambos tramos de costa son indistinguibles? Carlson reclama con este ejemplo que ambos casos no pueden ser apreciados de la misma forma y que por eso necesitamos del conocimiento científico para discernirlos, para poder apreciarlos por lo que son: uno natural y otro artificial. Pero, si él mismo hace descansar la solución del *argumento de lo que hace daño a la vista* en la atribución de determinadas propiedades expresivas al entorno natural y a los objetos artificialmente fabricados por el hombre, entonces, en el caso de los dos tipos de costa, o bien los considera expresivamente indistinguibles, o bien los considera expresivamente distinguibles. Si los considera expresivamente distinguibles (que es lo que él defiende en el *argumento de lo que hace daño a la vista*), entonces cobra valor el argumento kantiano defendido por Budd. A saber: que para apreciar estéticamente la naturaleza como naturaleza no hace falta disponer de ningún tipo de conocimiento determinado, tampoco científico; lo único que necesitamos es de la idea de naturaleza, que se mostraría como expresivamente autoevidente.

Una vez que apreciamos el tramo de costa natural como natural, el tramo de costa artificial se nos muestra como no disponible a ser apreciado bajo esa descripción, esto es, se nos muestra como artificial. Por tanto, distinguimos ambos tipos de costa. Y, como incide Budd, la descripción de algo limita las cualidades que un objeto puede manifestarnos y, por lo tanto, las cualidades expresivas disponibles del tramo de costa natural *pueden* no estar disponibles en nuestra apreciación del tramo de costa artificial. Es decir, ciertas propiedades expresivas pueden estar o no estar disponibles en ambos objetos. Si, de hecho, imaginamos un tramo de costa natural y una muy buena copia de ella en plástico, parece obvio que en este caso habrá propiedades expresivas de la naturaleza no disponibles en el tramo de costa artificial: la viveza y la diversidad de colores, el libre movimiento de elementos naturales, las

cualidades superficiales materiales de todos los elementos –textura, rugosidad, porosidad, brillo-, la interactuación viva de los elementos, etc. En definitiva, las diferencias expresivas (o los diferentes valores vivos) que se dan en sentido grueso entre ambos tramos de costa tienen que ver con el contraste expresivo (ligado a la cualidad sensual) que se da entre lo natural y lo no natural que nos es dado en la experiencia. Comparar los valores vivos de lo natural y de artefactos descartados o abandonados sobre el trasfondo de la belleza ideal de la naturaleza es establecer un paralelismo inapropiado, malinterpretar el entorno, no juzgándolo por lo que en realidad es: un entorno mixto. Como señala Leddy, la casa de la cascada de Frank Lloyd Wright también atentaría contra el ideal de belleza natural.[471] Con ello, lo que hace es mantener activa la premisa escondida de "lo natural" de la que dice prescindir.

Pero, ¿qué sucede en otro tipo de casos de entornos naturales y mixtos? ¿Hay ocasiones en las que el deleite estético en sentido débil y en sentido grueso pueden estar en conflicto según lo expuesto en el argumento de Carlson? ¿Se muestra activo en otras ocasiones el *argumento de lo que hace daño a la vista* o su planteamiento nos lleva siempre a la misma conclusión? Veamos algunos casos y comprobemos que vía del dilema de la educación estética de Beardsley prima en ellos.

Entornos naturales salvajes anodinos

Consideremos, en primer lugar, los casos de entornos naturales estéticamente aburridos o desolados, como los baldíos, las zonas predesérticas o los saladares, en los que la vida natural, animal y vegetal tiene escasa o nula presencia y en los que tampoco tenemos recursos para recrearnos en propiedades que remitan a rasgos geológicos o climáticos claros.

El ideal de belleza de estos parajes no está cuestionado: la naturaleza se muestra a sí misma de maneras que pueden resultar extremas para nuestra supervivencia o para la de muchas especies animales y/o vegetales, pero no detectamos presencia de objetos artificiales o intervención alguna del ser humano que alteren su estado natural. Por lo tanto, el dilema de la educación estética no aflora. Y, sin embargo, es posible que nos cueste apreciar belleza

471 T. Leddy, **2008,** p. 4: "Si su argumento es que lo no natural debería ser excluido de la apreciación en los entornos naturales, entonces esto debería ser extendido a la *Casa de la Cascada* de Frank Lloyd Wright."

en el estado no modificado de estos entornos. Es probable que su belleza no se corresponda con el ideal de belleza natural que Carlson tiene en mente. En la diversidad de ejemplos concretos que podría abarcar este caso, habría ocasiones en las que nos resultaría difícil disfrutar estéticamente en sentido delgado de ellos y también podríamos quedarnos maravillados (el desierto posee disposiciones que satisfarían ambos casos, por ejemplo). En un sentido grueso, podríamos atribuir a estos entornos propiedades vivas o expresivas como desolación, esterilidad, inercia, silencio, inclemencia, dureza y otras semejantes. Si el desierto se nos muestra como bello, por la movilidad de sus gráciles dunas, por la ondulación y el atractivo color de sus arenas, por la disposición de su horizonte, etc., propiedades expresivas como la desolación acompañan entonces a la belleza, pero no ponen en riesgo nuestra evaluación, sino que se le añade como elemento de contraste que, al contrario, la subrayan. Si el desierto es pedregoso, irregular, monocromático, desvalido de elementos de contraste, entonces difícilmente podremos compensar con el valor estético superficial lo que sus propiedades expresivas nos dicen, a pesar de que su belleza *idealizable* (es naturaleza prístina) permanezca intacta. En el primer caso, tendremos experiencia de algo bello y en el segundo no –aunque tengamos conciencia de su valor como naturaleza intacta.

De ese modo, en el primer caso, vemos cómo en una situación en la que el ideal de belleza no puede ser cuestionado, las cualidades estéticas expresivas negativas no son capaces de eliminar o reducir su belleza cuando la apreciamos. En el segundo caso, vemos que cuando no apreciamos belleza en sentido delgado, esta no aparece invocando al ideal de belleza positiva que asignamos a la naturaleza virgen. En dos casos de entorno natural del mismo tipo, desierto, baldío, saladar, con las mismas propiedades expresivas, apreciamos o no apreciamos belleza.

Entornos naturales afectados por inclemencias o accidentes naturales

Nos detenemos a continuación en casos de entornos naturales afectados por inclemencias o accidentes naturales severos de cualquier índole, los cuales cobran temporalmente una apariencia alterada, arruinada, carente de su atractivo estético habitual. El entorno mantiene su condición de naturaleza prístina y, con ello, sigue bajo el alcance del

ideal estético de belleza de la estética positiva. El dilema de la educación estética no aflora y, sin embargo, no apreciamos el entorno como bello. En esta ocasión, no podemos disfrutar de la belleza en sentido delgado. Las propiedades estéticas de estos lugares han sido arrasadas por la propia naturaleza, pongamos por caso, como muestran las imágenes, en un bosque incendiado, o una zona de costa destrozada por un tornado o por un tsunami.

¿Qué propiedades expresivas podemos atribuir a estas escenas? Destrucción, aniquilación. Ante ellos, nos vemos forzados a reconocer, en primer lugar, que la naturaleza no siempre es bella, que también tiene esta apariencia, esta configuración, estas propiedades. Nos vemos sobrecogidos por el aspecto que determinados fenómenos naturales dan a la naturaleza y por sus efectos sobre la vida, pues la naturaleza es generadora de vida, pero en ocasiones también provoca destrucción. No podemos considerar estos casos como excepciones, albergando sólo una idea amable de la naturaleza como fértil y protectora, sino que nos hacemos conscientes de que su fuerza generadora y su fuerza motriz mantienen una relación directa. Convenimos, con Rolston, que esta destrucción forma parte del ciclo de la vida y será compensada por la paulatina e inexorable acción evolutiva de sus ciclos. Por ello, en segundo lugar, aunque las escenas no lo expresen actualmente, nosotros aportamos a la experiencia de los entornos destruidos la expresión de esa capacidad de regeneración que la naturaleza posee en potencia y que constatamos *estéticamente,* ampliando nuestra apreciación hasta incluir, por ejemplo, las zonas limítrofes del entorno no afectadas por el desastre, que muestran cómo era la naturaleza antes en esa misma zona. En tercer lugar, los accidentes y desastres naturales expresan la fuerza de la naturaleza, lo irresistible que esta es para el ser humano y enlazan, por tanto, con la experiencia de lo sublime. De modo que los entornos afectados por los desastres naturales por un lado expresan destrucción, aniquilación, por otro expresan regeneración y a la vez desvelan una conciencia estética profunda de cómo es la naturaleza que nos lleva a experimentarla como sublime. Por lo tanto, no apreciamos belleza en sentido delgado, a pesar de estar bajo el alcance del ideal de belleza; no nos deleitamos tampoco en el sentido grueso, puesto que la experiencia de su expresión de destrucción y de la de regeneración deja el deleite estético, por así decir, en suspenso, paralizado. Por un lado, entristecido por la devastación y por otro admirado ante la potencia de la naturaleza. Sin embargo, la experiencia estética resulta constructiva, fructífera, interesante o, como diría

Budd, recompensatoria, sin que por ello sea necesario que resulte placentera, pues nos aporta determinado grado de conciencia estética de qué y cómo es la naturaleza, como explica Hepburn, encontrando en ella un profundo grado de verdad. Podemos entender que la experiencia estética es o bien recompensatoria, pero el sentimiento estético que la guía es el de lo sublime. Ante el *dilema de la educación estética* concluiremos que estos entornos caen dentro del ideal de belleza propio de la naturaleza no modificada por el ser humano, pero no nos proveen de una experiencia de belleza. En la destrucción natural encontramos otro tipo de valor estético: el de lo sublime.

Fenómenos naturales con capacidad destructiva como objeto de apreciación estética

Brevemente, hago mención al caso de apreciación estética, no de los entornos naturales destruidos por la acción de los fenómenos naturales antes mencionados (tornados, incendios, grandes tormentas, erupciones volcánicas, etc.), sino de esos mismos fenómenos naturales tomados como objeto para nuestra apreciación.

En primer lugar, hemos de tener en cuenta que la acción de estos fenómenos no siempre conlleva destrucción natural y que, por tanto, hay ocasiones en que nuestra apreciación no está comprometida por el peso expresivo de ese hecho. En esos casos, nuestro deleite en sentido delgado resulta incuestionable, mientras que su valor expresivo, a la vez embriagador y terrible, produce un contraste delicioso, blindado por la distancia que

garantiza nuestra seguridad física en la apreciación, de manera que podemos decir que nos encontramos ante experiencias estéticas de doble naturaleza, a la vez de belleza y sublimidad. Si, al contrario, esos fenómenos están teniendo efectos destructores cuando los apreciamos, la ocasión resulta del todo distinta. Pues, aunque su belleza sigue manifestándose del mismo modo y con la misma fuerza, la constatación de su acción destructiva compromete nuestro deleite tanto en sentido delgado como grueso, especialmente, como defiende Saito, si somos conscientes de que está habiendo sufrimiento humano, animal o de ecosistemas de gran valor ambiental asociado al fenómeno.

En el primer caso, cuando no hay destrucción, el dilema no aparece; en el segundo caso, sí. Aquí la destrucción natural, sobre todo en el caso de haber sufrimiento, impide que aflore el dilema, pues impide el deleite estético y no deja opción a que podamos sacar provecho (placer o recompensa) de la situación mediante un tipo de sensibilidad o evaluación estética *ad hoc*.

Entornos naturales contaminados, pero bellos

A continuación, me detengo a analizar casos de entornos naturales contaminados, pero bellos. Típicamente aparecen en esta categoría las cuencas mineras o entornos próximos a canteras afectados por este tipo de actividad. En España contamos con el paradigmático caso del Río Tinto, en Huelva, y, en Murcia, con el de las minas de La Unión.

Río Tinto, Huelva

Las minas de La Unión, Murcia

Nos encontramos ante entornos naturales afectados por la acción del ser humano. Estos espacios no caen bajo el alcance de nuestro ideal de belleza, sino que hacen aflorar el *dilema de la educación estética*. A diferencia de lo que sucedía en el caso de la carretera de Carlson, sin embargo, lo que apreciamos no hace daño a la vista. Por ello, las premisas del *argumento de lo que hace daño a la vista* no pueden ser las mismas. Si, entonces, la primera premisa nos decía que la basura no es estéticamente placentera y la segunda que un entorno estéticamente placentero es preferible a otro que no lo es, aquí constatamos que la contaminación es estéticamente placentera y el entorno también. Por lo tanto, en principio, y siguiendo a Carlson, no se ve animada la conclusión de limpiarlo. Abundando en el análisis de nuestro

deleite, vemos claramente que nos deleitamos en sentido delgado y que en sentido grueso el valor expresivo de esa contaminación es ambivalente. Por un lado, el entorno expresa irrealidad, fantasía, artificialidad, ficción, siendo estas cualidades unas en las que podemos muy bien recrearnos de forma placentera o recompensatoria, pues resultan chocantes, inspiradoras, curiosas, desafiantes, y conllevan una sofisticación de nuestra experiencia estética. Por otro lado, el entorno expresa infertilidad, toxicidad, inercia e irreversibilidad y con ello se nos presentan como amenazadoras, cuestionables y contradictorias con su apariencia. Creo que este ejemplo muestra bien cómo en los casos en los que no existe un conflicto estético de partida, las propiedades expresivas que problematizan el deleite que experimentamos en la apariencia estética de la contaminación y del entorno, son aquellas que tienen que ver con la prevalencia de la noción de "lo natural", presente en la apreciación, puesto que apreciamos la naturaleza por lo que esta es, a saber, naturaleza. A diferencia de lo que ocurría en el caso de Carlson, aquí no tenemos a mano el objetivo reformista de su argumento: limpiar la carretera. No es posible limpiar el entorno y, por tanto, el *argumento de lo que hace daño a la vista* pierde foco. Pero eso no es lo que nos lleva a disfrutarlo, buscando el recurso de la sensibilidad *Camp*. Lo disfrutamos de antemano y sin pasar por la disyuntiva del dilema de Beardsley. La experiencia estética resulta placentera. A la misma vez, vemos cómo las mismas propiedades que nos brindan deleite estético son las que nos hacen cobrar conciencia de que no pertenecen al estado natural del entorno, de que no encajan con la idea de belleza natural, que son perversas: bellas y amenazantes, fantásticas y tóxicas, sofisticadas e infértiles. Con ello, somos simultáneamente libres para disfrutar de su belleza superficial, por un lado, y, para discernir, no sancionar y ganar conciencia del daño ambiental implícito, por otro.

Me detengo, finalmente, en el caso concreto de un paraje, el de la playa californiana llamada *Glass Beach,* perteneciente al *Parque Estatal McKerricher*. No es una playa arenosa. En ella los cantos rodados minerales conviven con otros procedentes de la erosión de miles de botellas de vidrio de distintos colores, arrojadas al mar en las proximidades, décadas atrás. Según cuenta la historia, las gentes del lugar arrojaban todo tipo de basuras al mar y la playa era conocida con el sobrenombre de "Los Vertederos". La zona donde la población tenía por costumbre deshacerse de enseres y residuos fue clausurada a finales de los años 60 y las autoridades desarrollaron varias campañas de limpieza del lugar y sus alrededores. Lo único que continuó llegando a la orilla fueron objetos de vidrio y cerámica, materiales que la acción del agua fue erosionando hasta dejar la hermosa imagen que apreciamos hoy. En la actualidad, el enclave se ha convertido en un destino de visita turística y, paradójicamente, pasados los años, las autoridades han prohibido que el público se lleve a casa los cantos de cristal y cerámica que han venido a formar este curioso y hermoso lugar.

Cantos rodados, Glass Beach

Glass Beach, California

Este es el caso que más se asemeja al de la carretera de Carlson, pues en él encontramos desechos de objetos no naturales en un entorno natural. Se trata, por tanto, de un entorno mixto y por ello no estamos bajo el alcance del ideal de belleza de nuestra educación estética. Aflora el dilema. No obstante, tampoco partimos de las premisas del *argumento de lo que hace daño a la vista*. La basura no es fea. Y el entorno tampoco lo es. Si a pesar de eso alguien se ve ante el dilema de qué hacer, si limpiarla o dejarla tal cual, si se cuestiona si es mejor su belleza intocada o su belleza actual, seguro que junto a las premisas estéticas está valorando o dando lugar a la premisa escondida de "lo natural".

La playa que un día se llamó *Los Vertederos* ha pasado a ser *Glass Beach,* un entorno que atrae a numerosos visitantes por su inusitada belleza. Y aquellos residuos que antaño se limpiaban, hoy se protegen. Siendo justos con Carlson hay que decir que las autoridades se encargaron de limpiar la zona de grandes objetos y restos de otro tipo, y también hemos de tener en cuenta que los materiales que vemos en la playa han sido fabricados por el hombre (vidrio y cerámica), pero que provienen íntegramente de materias primas naturales, lo cual es sin duda una ventaja. Aun así, vemos cómo el efecto de la acción de la naturaleza se encargó de transformar las propiedades expresivas de los objetos desechados antaño, en otras que se asemejan a los valores vivos de los cantos rodados con los que ahora se hermanan, regalándonos este hermoso lugar. En casos similares, este tipo de transformación, como apuntaba Leddy, también podría haber sido desarrollada por el ser humano, recuperando el valor estético de los objetos desechados a través del valor de sus materiales, -no sólo a través de la mirada *Camp*-, recuperando también el valor estético del entorno natural o mixto, al menos eliminando el valor expresivo negativo proveniente de su abandono. Intentando problematizar el ejemplo de la basura de Carlson, propuse pensar qué pasaría si la basura de la cuneta, en vez de tener un aspecto desordenado, sucio, roto, desaprovechado, etc., hubiera sido depositada de forma bien dispuesta, limpia, e incluso, en cierto sentido, compuesta con estilo, cuidando del resto de objetos naturales alrededor. Con ello quería señalar cómo los mismos objetos artificiales, rotos, abandonados podrían tener propiedades expresivas diferentes, atendiendo a otros factores como, por ejemplo, su disposición. El caso de *Glass*

Beach ilustra esa idea con mucho mayor alcance y también muestra cómo, paradójicamente, el efecto de la acción de la naturaleza aparece aquí, como si se tratara de un ciego agente *Camp*. En su devenir cíclico, la naturaleza ha sacado provecho estético de los residuos, convirtiéndolos en algo valioso para nosotros, no sólo por su apariencia, sino también por su valor expresivo.

Hasta aquí he expuesto cinco casos alternativos al de la carretera de Carlson, con la intención de evaluar la eficacia que el *argumento de lo que hace daño a la vista* puede ofrecer en otras ocasiones y, así, su validez. En concreto, buscamos comprobar si está operativa o no la premisa escondida que relaciona el deleite estético con lo natural y si las propiedades expresivas negativas impiden el deleite estético en sentido grueso y, por ello, hacen incoherente su disfrute en sentido delgado. De los ejemplos, tres pertenecen a entornos o fenómenos naturales no modificados por el ser humano: entornos desolados o aburridos, entornos afectados por inclemencias o desastres naturales y fenómenos naturales con capacidad destructiva; los dos restantes pertenecen a entornos mixtos: entornos naturales contaminados y un entorno natural con desechos artificiales.

De los tres casos de entornos y fenómenos naturales que hemos explorado podemos extraer las siguientes conclusiones. Partimos de un elemento común a los tres ejemplos: se trata de casos de apreciación estética de naturaleza no modificada en los que no aflora el dilema de la educación estética ni, por consiguiente, el recurso al esteticismo *Camp*. A pesar de que se trata de naturaleza abierta o salvaje, en ellos no hallamos siempre belleza positiva (hay desiertos -o partes de ellos- bellos y no bellos) y las propiedades expresivas que asociamos con ellos son mayoritariamente negativas (desolación, esterilidad, dureza...). Sin embargo, estas no impiden que apreciemos y disfrutemos de la belleza del desierto cuando la hay, ni dejan de informar expresivamente la apreciación porque la haya. Apreciamos belleza desolada o belleza y desolación. Disfrutamos de ellos en sentido delgado y no en sentido grueso, aunque el contenido expresivo negativo participa en el tipo de deleite que en sentido delgado extraemos en nuestra experiencia (afinándolo y aportándole significado –relevancia y contraste a la belleza). Las zonas naturales afectadas por inclemencias o desastres naturales no nos resultan bellas, ni son expresivamente positivas. En numerosas ocasiones constituyen casos de apreciación estética de lo sublime. No disfrutamos en sentido delgado, ni tampoco en sentido grueso. Nuestra idea cotidiana de la naturaleza como entidad viva y generadora se ve desafiada, pero también ampliada. Por ello, aunque no sea estéticamente placentera, puede ser tenida por constructiva. Los fenómenos naturales que poseen capacidad destructiva se nos muestran (a distancia) como bellos y sus propiedades expresivas son de carácter doble: positivo (embriagadora) y negativo (terrible). Este ejemplo se bifurca en dos casos diferentes: uno, cuando hay y cuando no hay daños en el entorno natural; y, dos, cuando hay daño

humano o grandes pérdidas ambientales. En el primer caso, si no se han producido daños en el entorno (o no podemos percibirlos), apreciamos la belleza del fenómeno e incuestionablemente nos deleitamos en él, en sentido delgado, al tiempo que podemos deleitarnos en sus propiedades expresivas positivas y negativas. De manera que apreciamos belleza y sublimidad (aunque el daño se nos muestre sólo como expresado en potencia). En caso de que haya daño natural, también podemos apreciar belleza y sublimidad, aunque en esta ocasión el daño tinte la apreciación con un protagonismo variable, que dependerá del grado y la intensidad del daño y de cuánto podamos o no percibirlo. En el segundo caso, cuando el fenómeno natural causa daños o pérdidas en vidas humanas o en la naturaleza, nos resulta imposible deleitarnos en su belleza en sentido delgado, viéndonos abocados –si estamos a cierta distancia de ese daño- a que nuestra experiencia estética se limite a la apreciación del contenido negativo de sus propiedades expresivas (fuerza, destrucción, etc.), siendo entonces displaciente. Finalmente, la disolución de la experiencia estética llegaría si el daño humano ocasionado por el fenómeno si sitúa en un primer plano de nuestra experiencia o si, debido a la ausencia de una mínima seguridad, nuestra integridad física, nosotros mismos, estuviéramos en peligro.

De los dos casos de entornos naturales modificados que hemos explorado, podemos extraer las siguientes conclusiones. Partimos en esta ocasión de la situación contraria: el ideal de belleza natural ha sido alterado y, por tanto, en ellos sí aflora el dilema de la educación estética. Aparecen ante nosotros las dos soluciones antagónicas que venimos valorando: el optimismo esteticista de la sensibilidad *Camp* o el reformismo idealista del *argumento de lo que hace daño a la vista*. Veamos en qué condiciones se dan aquí (o no) las premisas del *argumento de lo que hace daño a la vista* de Carlson. Ninguno de los dos casos (entornos naturales contaminados y entorno natural con residuos artificiales) parte de las premisas de Carlson: en ellos la basura -o la contaminación- no es fea y el entorno tampoco. En el caso del entorno contaminado por actividad minera, podemos deleitarnos en su apariencia en sentido delgado y también en sentido grueso, pues las propiedades expresivas (o valores vivos) del lugar poseen un carácter doble, positivo (artificialidad, irrealidad, fantasía...) y negativo (toxicidad, infertilidad, irreversibilidad...), permitiendo que la apreciación incluya expresivamente todas estas propiedades. El lugar es bello sin necesidad de tener que recurrir a un mecanismo *Camp*. A pesar de ello, como sucedía en el caso del desierto, la belleza del lugar está informada por las propiedades expresivas negativas, de modo que apreciamos belleza tóxica o belleza y toxicidad irreversible. Cabe, por tanto, tener una experiencia de deleite estético en la que, además, se produce una toma de conciencia estética crítica (de satisfacción o insatisfacción) sobre el estado del entorno natural. En el segundo caso, el caso del entorno natural con residuos artificiales (*Glass Beach*), nos deleitamos en sentido delgado y también en sentido grueso. Las propiedades expresivas del lugar son positivas a pesar de que haya residuos artificiales.

En definitiva, ya se trate de la apreciación estética de un entorno natural o de la apreciación estética de un entorno modificado por el ser humano, las propiedades expresivas negativas no comprometen la apreciación de belleza, ni tampoco al deleite estético en sentido grueso o en sentido delgado, del mismo modo en que la apreciación de belleza y el deleite estético no impiden que las propiedades expresivas negativas informen y permeen nuestra experiencia y formen parte de nuestra evaluación. Sólo hay un caso en el que las propiedades expresivas negativas impiden el deleite en sentido delgado de la apreciación: cuando la naturaleza genera daños en la vida de seres humanos o en la naturaleza. En realidad, el impedimento no tiene que ver exclusivamente con el deleite estético. Esto es, lo que se da no es una apreciación estética con el deleite estético cancelado. Lo que se cancela es la apreciación misma. Cuando, por otra parte, apreciamos que la naturaleza genera daños vitales sobre sí misma, estamos ante casos de apreciación estética de lo sublime. En el resto de casos, las propiedades estéticas, ya sean positivas o negativas, no suman o restan valor entre ellas en función del tipo de valor que expresen, sino que todas ocupan un lugar sustantivo en la apreciación; todas la cualifican.

Por todo ello, la contraposición que establece Carlson en el *argumento de lo que hace daño a la vista* entre los sentidos delgado y grueso del deleite estético no me parece adecuada. No creo que sea posible enfrentar el placer estético en sentido delgado (concebido como superficial y formal) al placer estético en sentido grueso (concebido como profundo y con alusión a contenido vital –y moral) como hace Carlson, presentándolos como desconectados, jerarquizados, divididos, caracterizándolos como receptores de distinto tipo de contenido (o ausencia de contenido) moral: placer formal y/o superficial y placer moral o concordante con una moral ambiental. Tampoco estoy de acuerdo con que esa división permita o revele que el placer grueso orienta la corrección o incorrección de la apreciación y del placer débil o superficial. Al contrario, pienso que ambos tipos de placer son necesarios para informar estéticamente su vínculo con la moral. Como señala Carlson, las propiedades estéticas del entorno y el placer estético, débil y grueso, que experimentamos en ellas desvelan una incoherencia. Esta incoherencia no opera como una contradicción en el juicio estético, sino que pone en funcionamiento su capacidad crítica. Como he intentado mostrar con los anteriores casos, las combinaciones entre tipos de entornos y la apreciación de belleza y placer estético en sentido débil y grueso, o su ausencia, nos muestran que las distintas posibilidades no se oponen a la toma de conciencia ambiental. Incluso cuando apreciamos belleza en sentido débil, cuando hay daños en la naturaleza, la belleza aparece en la experiencia y en el juicio como signo paradójico del daño, poniéndonos sobre la pista de esa incoherencia, agudizada por el contraste entre el daño y la apariencia, facilitando que surja una conciencia crítica de origen estético. Como señala María José Alcaraz, cuando apreciamos belleza en un entorno contaminado no estamos moralmente equivocados[472], nuestro deleite

472 MJ. Alcaraz León, "Morally Wrong Beauty as a Source of Value", *The Nordic Journal of Aesthetics*, nº 40-41,

no es inmoral. La apreciación de belleza no se produce de espaldas al daño, sino todo lo contrario. El daño es percibido *en* la belleza y de ese modo queda puesto de manifiesto para la sensibilidad.[473] El sujeto se hace así consciente del choque que existe entre las propiedades que la integran, haciendo que su deleite esté imbuido de sorpresa y tristeza, algo que facilita que en la experiencia surjan dudas acerca de lo apreciado: ¿qué ha pasado aquí? El carácter paradójico de este tipo de belleza en la que, como señala Carlson, anida una incoherencia, nos muestra la capacidad crítica del placer estético en la apreciación, la cual nos concede la capacidad de enlazar con un descontento de tipo moral por su estado, revelando su vínculo final con la premisa de lo natural, siempre que estemos apreciando la naturaleza como naturaleza y no como otra cosa. De este modo, la conciencia estética crítica de la naturaleza enlaza con la conciencia moral ambiental.

La defensa de la corrección estética y moral de las experiencias de lo estéticamente negativo natural enlaza, finalmente, con un debate mucho más amplio: el de la relación de la estética y la ética de la naturaleza, que, a su vez, abraza el debate sobre cuál es el rol de la estética en los debates y las políticas de conservación de la naturaleza. Estos grandes asuntos quedan por completo fuera del alcance del presente trabajo. Sin embargo, una vez que he llegado hasta aquí y dado que la estructura de la tesis que defiendo, en lo que a los entornos naturales se refiere, tiene su razón de ser en la propuesta que sostiene que una estética crítica no sólo es viable, sino necesaria frente a la estética positiva, voy a exponer puntual y esquemáticamente, a partir de los casos y las conclusiones mostradas, mi posición.

Como defiende Tafalla, pienso que la belleza natural es o puede ser un argumento

2010-2011, pp. 37-52.

473 Este argumento encuentra una razón fuerte en la neurociencia. Así, Robert Sapolsky explica cómo, en los seres humanos, el córtex insular relaciona el placer y el displacer estético con el placer y el displacer moral, como estímulo conjunto que subyace a la formación de intenciones: "¿Cómo pueden un olor o una sensación táctil desagradables cambiar evaluaciones morales no relacionadas con ello? El fenómeno implica una región del cerebro llamada la ínsula (también conocida como córtex insular). En mamíferos, se activa por el olor o el gusto de comida rancia, haciendo que automáticamente se escupa la comida and la versión de la especie del vómito. Así, la ínsula media en el disgusto olfativo y gustativo y nos protege frente al envenenamiento, algo evolutivamente útil. / Pero la versátil ínsula humana también responde a estímulos que encontramos moralmente desagradables. La función "esta comida se ha puesto mala" de la ínsula de los mamíferos tiene probablemente cien millones de años. Entonces, hace unas decenas de miles de años, los seres humanos inventaron constructos cómo la moralidad y el disgusto frente a violaciones de normas. Eso es muy poco tiempo para haber evolucionado una nueva región del cerebro para "hacer" disgusto moral. En su lugar, el disgusto moral se añadió al portfolio de la ínsula; como se suele decir, más que inventar, la evolución se retoca improvisando (elegantemente o de otro modo) con lo que tiene a mano. Las neuronas de nuestra ínsula no distinguen entre olores y comportamientos desagradables, explicando metáforas sobre el disgusto moral que dejan un mal sabor de boca, volviéndote nauseabundo, haciéndote querer vomitar. Sientes algo desagradable, yech… e inconscientemente, se te ocurre que es desagradable y que está mal cuando *aquellas personas* hacen X. Y una vez activada de ese modo, la ínsula activa entonces la amígdala, una región del cerebro central para el miedo y la agresión. / Naturalmente, existe un giro del fenómeno del disgusto sensorial -aperitivos azucarados (versus salados) hacen que los sujetos se consideren a sí mismos como individuos más agradables y solícitos y que valoren caras y obras de arte como más atractivos. (…) No sólo el disgusto sensorial puede formar la intención de segundos a minutos; la belleza también puede." R. Sapolsky, *Determined. A Science of Life without Free Will*, New York, 2023, Penguin Press, pp. 48-9.

ambiental. La belleza natural nos da buenas razones para que queramos cuidar la naturaleza. Como también pueden hacerlo los casos de valor estético negativo, del tipo que sean: de sublimidad, los que albergan algún tipo de interés y, como vemos, los que nos resultan displacenteros. Los valores estéticos negativos también nos dan buenas razones para actuar a favor de la conservación y de la recuperación del medio natural. Lo que en ningún caso hace el displacer estético es devaluar ambientalmente a su objeto. Lo significativo no es la polaridad que el placer estético exhiba en nuestra experiencia, sino, como he intentado mostrar, con qué propiedades enlaza y qué pone de manifiesto, ya se trate de casos de naturaleza salvaje o de naturaleza contaminada, de valor estético positivo o negativo. Lo contrario nos obliga a caer en una suerte de maniqueísmo estético, como Alcaraz busca evitar.[474] Como decía anteriormente, queriendo reforzar frente a Rosa el argumento de Krebs, pienso que la estética da razones suficientes a la moral. Como dice Tafalla, la estética "le echa una mano a la moral". Otro asunto muy distinto es cómo dar cuerpo y orientar en la práctica esas -y otras- razones que están en juego:

> No se trata de conservar sólo lo que nos parece más bello y desatender lo que pueda parecernos feo. La belleza natural nos enseña que debemos proteger la naturaleza, pero cómo debamos hacerlo es una pregunta de tipo práctico que debe responderse en cada caso concreto teniendo en cuenta diversas disciplinas científicas.[475]

2.2.4. Tendencia a la unidad, variabilidad expresiva y "darse cuenta"

Como vimos de manera introductoria en el capítulo uno, Ronald Hepburn ha desempeñado un rol fundacional para la recuperación de la estética de la naturaleza o la nueva estética del entorno. Una de sus grandes contribuciones fue describir los rasgos generales de la naturaleza como objeto de apreciación estética, aspectos que, de algún modo, han quedado establecidos como canónicos[476]. Además, y a pesar de no contar con un modelo de apreciación propio, como el que le atribuimos a Carlson o a otros autores y autoras, Hepburn describió la apreciación estética de la naturaleza según parámetros que caracterizan su posición de forma más personal y que, asimismo, poseen enorme relevancia. En ellos me voy a centrar a continuación. En concreto voy a hablar de la tendencia a la unidad que atribuye a la apreciación, de su sentido amplio de belleza y de sus consideraciones sobre la libertad estética del sujeto, la variabilidad de las propiedades expresivas de la naturaleza y la actividad de "darse cuenta" en la que, en gran medida, consiste apreciar la naturaleza estéticamente.

474 M.J. Alcaraz, 2010, 38: "…defiendo la visión de que la naturaleza dañada puede ser bella incluso si sabemos que su apariencia es resultado de algún daño ecológico e incluso precisamente porque lo sabemos. (…) a menos que nos obliguemos a dejar de ver la belleza que, prima facie, parece estar ahí. (…) La naturaleza sana puede parecer fea y la naturaleza dañada bella."

475 M. Tafalla, "Por una estética de la naturaleza: la belleza como argumento ecologista", *Isegoría* 32, 2005, p. 224.

476 Como ya he señalado, Hepburn (2004a) caracterizó la naturaleza como objeto envolvente y sin marco, que exige implicación o compromiso estético, que posee un efecto reflexivo para el sujeto, su apreciación es multisensorial y sus propiedades poseen un carácter elusivo y cambiante.

Con anterioridad vimos cómo Hepburn incide en que existen dos grandes tradiciones con dos aproximaciones de diferente alcance a la apreciación estética de la naturaleza: holismo y particularismo. Su concepción de la apreciación incluye la idea de que, en realidad, se trata de una dinámica interna de la apreciación en la que anida una tendencia a la unidad, que nos mueve a apreciarla según todo rango de alcances:

> Quiero defender que hay una cierta incompletitud en la experiencia del particular aislado, que produce un *nisus* hacia el otro polo, el polo de la unidad. La precisión, sin embargo, exige de nosotros que rechacemos que exista un único tipo de unificación o unión; hay que distinguir diversas nociones dentro del ideal, y las relaciones entre ellas son bastante complejas.[477]

No necesitamos, por tanto, decantarnos por un tipo de alcance holista o particularista, ni tampoco comprenderlos como dos clases de apreciación estética diferentes, aunque eventualmente podamos estar comprometidos en casos que sean de uno u otro tipo. Sin embargo, Hepburn apunta a que apreciar estéticamente la naturaleza necesita de ambos, a la vez, que ambos se invocan mutuamente. Puesto que no sólo lo particular nos invita a ampliar, sino que también los casos de gran alcance, nos invitan a concretar.

Por otro lado, Hepburn habla siempre de belleza natural, pero en ningún momento de sus escritos sobre naturaleza debate o defiende expresamente la estética positiva. Tampoco valora si ciertas propiedades de la naturaleza son o no son negativas. ¿Por qué incluyo su concepción como parte de la estética crítica? Es mi intención mostrar que Hepburn es un miembro legítimo de la aproximación crítica a la apreciación estética de la naturaleza, apoyándome en tres aspectos de su posición: su noción amplia de la idea de belleza, su concepción de la libertad estética del sujeto y la importancia que otorga a la variabilidad de las propiedades expresivas de la naturaleza contra la uniformización de la apreciación. De todo ello extraigo la conclusión de que su concepción es, de hecho, crítica, o, cuando menos, compatible con mi concepción de la estética crítica que propongo en este trabajo. Vemos estas tres cuestiones a continuación.

Consideremos, en primer lugar, el uso amplio de la noción de belleza con el que se compromete Hepburn, tal y como la presenta en el siguiente ejemplo:

> ¿Qué clase de respuestas y juicios estéticos ocurren en nuestros encuentros con la naturaleza? Podemos hablar de "bellos" objetos de la naturaleza, donde "belleza" es usada en un sentido más estrecho (narrow), cuando respondemos con deleite, con amor y cuando nos maravillamos ante objetos. En ese sentido podemos ver belleza en los gradientes del cielo y sus nubes-colores, en la luz amarillo-anaranjada de un atardecer en un paisaje de verano, los rayos del sol al amanecer vistos sobre, o a través de, la neblina en el bosque, el agua en calma de un lago, o turbulenta o cayendo en cascada en la corriente de montaña que emerge del lago. Sentir musgo o roca. Sonidos -chorlito, ostrero, alondra- y donde el canto de un solo pájaro hace que el silencio que nos rodea sea aprehensible de forma más vívida. Podemos ver belleza en patrones formales: patrones florales, nieve, formas del viento, el equilibrio de masas a los lados de un valle: en formas animales y la gracia del movimiento animal.

477 R. Hepburn, 2004a, p. 49.

> La "belleza" es, sin embargo, usada de manera más amplia. Puede cubrir lo estéticamente sobrecogedor, subyugante, lo que nos satisfacemos en contemplar, un gran rango de cualidades emocionales, sin que necesariamente sean placenteras o amables o sugerentes de algún ideal. Ramas de árboles retorcidas viejas o por el viento, una enorme nube de tormenta, agua negra bajo una escarpada colina rocosa.[478]

La amplitud del concepto de belleza al que alude Hepburn, sin embargo, no es delgado en el sentido escénico en que compromete a las concepciones de la estética positiva, sino grueso, inclusivo, abarcante, enriquecedor. Propiedades negativas y cualidades emocionales no placenteras caen bajo su alcance. La apreciación de la naturaleza tendente a la unidad que nos hace llegar no busca transformar una fealdad -que ni siquiera es mencionada- en belleza, sino abarcar y admitir toda su complejidad estética. La idea de belleza de Hepburn es estéticamente rica, diversa, desafiante, conflictiva incluso y lo que hace es abrazarla. Lo vemos, por ejemplo, en casos donde la supervivencia animal está en riesgo, al tiempo que la tensión de esa conciencia se da acompañada en la apreciación de un sentido de belleza:

> Supongamos, sin embargo, yo lo hago (digamos) con una cebra, una mariposa de colores brillantes recién salida de su crisálida. Me va a doler y entristecer cuando un león haga piezas la cebra y un pájaro chafe la mariposa cuando apenas ha probado aún sus alas. Ese pensamiento sombrío sobre la vulnerabilidad y brevedad de la vida individual puede fácilmente vincularse a las percepciones de seres vivos florecientes y no hay duda de que percibirlos así es estar más cerca de la verdad de las cosas que no hacerlo. (…)
>
> También es punzante el pensamiento de que algunos de los más animados, delectables y estéticamente subyugantes movimientos de los seres vivos están dirigidos a la destrucción de otros seres vivos -el ballet de giros alimentando el ala, los elásticos y veloces movimientos de panteras o leopardos. Si estamos tentados a abstraernos o a atenuar o a enmudecer el perturbador contenido de pensamiento en cualquiera de estos casos es, puede hacerse estéticamente contemplable solo sentimentalizándola, por una selección falsificadora, que se aleja del mundo real de hocico diente y colmillo. (…) nos dejaría con una bastante inaceptable y delgada versión de la experiencia estética de la naturaleza.[479]

Es cierto que la aproximación al holismo de Hepburn comparte con el norteamericano la idea de fondo de que la naturaleza es un sistema bello en el que los elementos disruptivos están integrados en las dinámicas globales de la vida natural. También que esa belleza está vinculada, en ambos casos, con la idea de *seriedad*. Sin embargo, mientras que Rolston atribuye la seriedad a la belleza, Hepburn vincula la seriedad a la actividad de la apreciación estética, la cual no pretende modificar los aspectos negativos, conflictivos, disruptivos (emociones, acciones, estadios vitales, propiedades expresivas) que encuentra en la naturaleza. Y, por supuesto, ambos difieren en sus requisitos normativos: mientras que Rolston exige la intermediación de conocimiento científico como condición de corrección de la apreciación, se compromete con la estética positiva, como condición de corrección de la evaluación, y además la exige como requisito moral de la respuesta estética, Hepburn no lo hace. Finalmente, el holismo de Hepburn comparte con el norteamericano el carácter trascendental que ocasionalmente puede albergar la experiencia, pero sin llegar

478 R. Hepburn, "Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature", *Landscape, Natural Beauty, and the Arts,* 1993, Cambridge University, Press p. 66.
479 Ibid, p. 72.

necesariamente a hacer de ello un motivo religioso. Hepburn alude en numerosas ocasiones a la experiencia estética wordsworthiana, como motivo cumbre:

> …soy amante de los prados y de los bosques,
> y de las montañas; y de todo lo que nosotros le debemos
> a esta tierra verde; de todo lo que debemos al poderoso mundo
> del ojo y del oído, que ellos han creado a medias,
> y que perciben; y estoy bien dispuesto a reconocer
> en la naturaleza y en el lenguaje de la sensación,
> el ancla de mis pensamientos más puros, el aya,
> el guía, el guardián de mi corazón y alma
> de todo mi ser moral.[480]

En segundo lugar, Hepburn se compromete con la libertad estética del sujeto. En su *Freedom and Receptivity in Aesthetic Experience*[481], elabora un breviario de formas en las que la libertad apreciativa puede ser adoptada frente a la naturaleza, acompañado de una serie de problemas que limitan o constriñen esa libertad, que no es ni infinita, ni arbitraria.[482] En la experiencia se combinan los datos sensibles del objeto apreciados con el complemento autónomo que el sujeto aporta a través del ejercicio de su libertad estética. Algunos de los ejemplos que cita Hepburn incluyen apreciaciones de naturaleza que, de un modo, pueden encontrar propiedades estéticas negativas mientras que, elegidos o interpretados sus elementos de otro modo, no las incluirían. Este sería el caso de la apreciación estética de los humedales, espacios que hemos aprendido a ver contando, entre otros, con la mirada y el trabajo de los poetas. Dice Hepburn:

> Fangales, ciénagas, pantanos… la humanidad ha sido lenta en explorar y darse cuenta de la gran diversidad de experiencia estética que estos ofrecen. Tradicionalmente, durante siglos, fueron vistos como casi uniformemente amenazantes, atemorizantes, tenebrosos, muchas de tales instancias pueden ser escogidas de poetas medievales en adelante. Pero desde los románticos hasta en el presente, las alabanzas se han convertido en mucho más individualizadas y variadas: véanse particularmente los poemas de John Clare (1793-1864) quien más hizo por enseñarnos una aproximación nueva a los fangales: felices y apreciativas respuestas a ciénagas, por ejemplo, como refugio y casa de pájaros como el becacín y como espacio de flores salvajes, raíces y musgo. Captar las múltiples posibilidades de interpretación y alabanza es (una vez más) darse cuenta de nuestra libertad estética, rescatar nuestra visión del mundo natural del estereotipo de la percepción vaga y socialmente condicionada."[483]

Este ejemplo, en el que propiedades estéticas inicialmente negativas son transformadas en positivas, no trabaja del todo a nuestro favor, puesto que da la impresión inicial de

480 W. Wordsworth, *La Abadía de Tintern,* Barcelona, 2012, Lumen, p. 29.
481 R. Hepburn, "Freedom and Receptivity in Aesthetic Experience", *Postgraduate Journal of Aesthetics,* Vol. 3, n.1, April 2006.
482 Ibid., p. 10: "Encontramos tipos de límites de la libertad estética bastante diferentes cuando estamos frente a una obra de arte compleja, difícil… Similarmente con la apreciación de la naturaleza: ítems individuales y grupos de ítems que a menudo manejamos: una captación esforzada de un contexto más amplio de ningún modo sucede siempre. Puede darse frustración también debida a un exceso de familiaridad con una obra de arte o paisaje. La atención puede ser ligera -fallarnos en su agarre. Nos movemos con suficiente libertad alrededor de sus componentes, pero nuestra respuesta es débil, la experiencia no memorable: no podemos hacerle justicia a la obra. La libertad estética, en sentido de su motilidad, no está en cuestión, pero es insuficiente para abrir nuestras respuestas emocionales y obviar lo que ha sido llamado "impotencia estética"."
483 Ibid., p. 5.

favorecer al defensor de la estética positiva. Sin embargo, Hepburn no pone en valor ese tipo de transformación de la evaluación, ni el polo concreto en el que deriva su conclusión. Lo que realza es cómo la libertad de la sensibilidad de los poetas ha sido capaz de encontrar, atribuir y consolidar nuevas propiedades expresivas y emocionales a un entorno que históricamente había sido apreciado como desagradable. Bien podría ser, al contrario. Con ello ensalza el alto grado de libertad estética que el sujeto posee, limitada, pero elevada, y la legitimidad de la parte del contenido de la apreciación que es aportada por éste en ejercicio de la misma -algo muy diferente a la reconducción normativa de la evaluación que caracteriza a la estética positiva.

El tercer elemento que me anima a considerar a Hepburn como buen candidato de la estética crítica es su forma de comprender que la trivialización de la experiencia estética de la naturaleza pasa por la falta de conciencia de su variabilidad expresiva. Cuando no tenemos en cuenta este aspecto, la apreciamos de forma anodina, restándole gran parte del potencial que nos ofrece:

> En una lectura superficial de la naturaleza, los objetos tienden a tener una cualidad expresiva unívoca, invariable. Fundida, sin embargo, con pensamientos menos convencionales, considerada en contextos más amplios o menos estandarizados, estas cualidades admiten modificaciones sin fin. Es razonable, entonces, incluir entre los factores trivializadores la falta de conciencia de la variabilidad potencial, y entre los factores que favorecen la apreciación estética seria de la naturaleza debe estar un darse cuenta de fondo de esto.[484]

Uno de los rasgos característicos de la naturaleza es su mutabilidad. La naturaleza es un incesante devenir de cambios estacionales, climáticos, lumínicos, por la acción e interacción de los seres vivos en ella y de ella en los seres vivos. De manera abrupta o gradual, la naturaleza cambia. Integrar y atender a la variabilidad de la diversidad natural es una parte fundamental de la apreciación estética de la naturaleza. Y hacerlo, no sólo tomándola como material para nuestra percepción, sino también como material expresivo que nos interpela como seres naturales y con el que, al mismo tiempo, nos sentimos interpelados como sujetos estéticos.

Por todo lo anterior, y dadas su noción de belleza (amplia, conflictiva, no necesariamente placentera), su defensa de la libertad estética del sujeto y la importancia que atribuye a la mutabilidad expresiva de la naturaleza, considero legítimo pensar en Hepburn como miembro de la estética crítica, a pesar de que siempre hable de belleza natural y de que no haga mención alguna a su posible fealdad o a la negatividad de algunos de sus rasgos, a los que cualifica, sustantivándolos, como asimismo sugería Berleant. Los elementos señalados por Hepburn, la invitación interna que el particularismo hace al holismo y la libertad apreciativa del sujeto, nos hablan del dinamismo que la naturaleza, como objeto de apreciación, moviliza también en el sujeto. La variabilidad expresiva de la naturaleza, su

484 R. Hepburn, 1993, p. 69.

constante mutabilidad física y expresiva nos muestran la misma situación en el sujeto. El ejercicio de la libertad estética, por lo tanto, no es una concesión al capricho y a la superficialidad, no invita a la indulgencia. La naturaleza exige que el sujeto se forme un objeto de apreciación de ella o, cuando menos, que colabore con ella a formárselo, promoviendo con ello el uso responsivo y responsable de su libertad y el ejercicio de darse cuenta de cómo ella es y cómo está en distintos momentos. Esto sucede, dado que la naturaleza no sólo es un sujeto paciente en el que proyectamos emociones y en el que percibimos cualidades. Como vamos a ver a continuación, en 2.2.5., la naturaleza también opera como agente emotivo.

Finalmente, me detengo apenas a apuntar cómo apreciar estéticamente la naturaleza incluye un tipo de actividad básica a la que Hepburn llama *darse cuenta* (*realizing)*. En la actividad de apercibirse estéticamente participan la percepción y la imaginación. Darse cuenta estéticamente de algo eventualmente apela al entendimiento, sin requerir de conocimiento específico. Al apercibirnos, buscamos entender cómo son las cosas desde un punto de vista estético, como parte de la experiencia estética. Como señalaba Jean Marie Shaffer:

> …la relación estética es un proceso homeodinámico, puesto que la atención y la reacción apreciativa forman en ella un bucle interactivo en el que lo que está en juego es su propia reconducción. (…) La apreciación homeodinámica y el juicio de gusto no tienen el mismo estatuto ni el mismo papel. Yo no juzgo que estoy satisfecho o insatisfecho, me limito a estarlo, a darme cuenta y tal vez a sacar las consecuencias pertinentes con respecto a la relación estética que he entablado.[485]

Esta es, pues, otra de las aportaciones de la posición de Hepburn que considero relevantes y en la que me detendré con más detalle en el apartado que dedico a los buenos usos de la imaginación en la apreciación (2.2.6).

2.2.5. Naturaleza y emociones

Uno de los componentes básicos más relevantes de nuestra relación estética con la naturaleza son las emociones que experimentamos al apreciarla. La naturaleza nos emociona tanto como nosotros nos emocionamos con ella. La forma en la que somos emocionados por la naturaleza ha sido descrita por Nöel Carroll, en su *Modelo del despertar* [486]: la naturaleza despierta emociones en nosotros, nos conmueve. De otro modo, también nosotros buscamos activamente ser emocionados por la naturaleza, empatizar con ella, ver qué nos dice, cómo está el día hoy, el paisaje, el jardín, qué estado de ánimo parece traer consigo. En el primer caso, la emoción nos sorprende, aflora, se presenta, se da. En el segundo, somos nosotros los que intencionalmente buscamos las emociones que pueda trasmitirnos. Un día lluvioso puede parecernos apesadumbrado y apesadumbrante: plomizo, frío y entumecedor o, por el contrario, invadirnos con la alegría que la lluvia dota al entorno con la viveza de sus

485 J.M. Shaffer, *Adiós a la estética*, Madrid, 2005, pp. 80-1.
486 N. Carroll, "On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History", *Alternative Topics*, 2001, pp.368-384.

colores, el olor a tierra mojada, por el tintineante sonido de las gotas de agua al chocar con hojas, piedras y charcos, por el dinamismo y la luminosidad de las escorrentías que se forman en el suelo, por la súbita y expectante quietud del mundo animal y por un sentido general de alimento, renovación, crecimiento y esperanza. Que nuestra respuesta estética a un entorno natural incorpore o esté protagonizada por elementos emotivos, sin embargo, no implica que nuestra apreciación se reduzca a una respuesta subjetiva, ajena al objeto o, en palabras de Carroll, que esta nos imponga una Gestalt emocional y, asociada a ella, una distancia estética que comprometa su objetividad. Es cierto que las emociones poseen aspectos subjetivos, pero no que todo en ellas lo sea. Las emociones poseen una dimensión cognitiva: implican estados de creencia o pensamientos potencialmente adecuados del sujeto sobre el objeto que las desvela:

> Dado que las respuestas emocionales no necesitan requerir creencias, incluso si requieren componentes de estados de creencia. Yo puedo no creer que estoy a punto de caerme por un precipicio, pero aun así puedo experimentar cómo siento miedo si imagino que pierdo el equilibrio. Esto es, no sólo creencias (proposiciones mantenidas ante la mente como afirmadas), sino pensamientos (proposiciones mantenidas ante la mente como no afirmadas) pueden generar respuestas emocionales.[487]

Emocionados por la naturaleza

Para Carroll, ser emocionalmente conmovidos por la naturaleza constituye de suyo un modelo genuino de apreciación estética de la naturaleza, que podemos considerar como una práctica duradera. Lo es dado que las emociones que la naturaleza despierta en nosotros, poseen fundamentos cognitivos suficientes para garantizar su objetividad y además estructuran adecuadamente la apreciación. Para justificarlo, ofrece tres argumentos: las emociones muestran capacidad para resolver los problemas de enmarcado y de la indeterminación de la apreciación, no introducen distancia entre sujeto y objeto y, no limitan sensorialmente la apreciación. Carroll utiliza el ejemplo de alguien que está contemplando una gran catarata. Una respuesta habitual frente a una fuente de agua de este tipo es sentirnos excitados por su fuerza, sobrecogidos por su sonido, desbordados por su grandeza. Carroll sostiene que estas emociones constituyen una respuesta adecuada ante propiedades estéticas concretas: la escala, el sonido, la potencia con la que el agua cae ante nosotros desde determinada altura, temperatura, etc. y que, sin embargo, apreciarla no requiere de conocimiento científico, ni cultural.

> Son, pre-teóricamente, una forma de apreciación de la naturaleza. Además, cuando somos atrapados en tales experiencias nuestra atención se fija sobre ciertos aspectos de la expansión natural más que en otros -la fuerza palpable de la cascada, su altura, el volumen del agua, la forma en la que altera la atmósfera alrededor, etc. (...)
>
> Esto no requiere de ningún conocimiento científico especial. Quizá sólo requiere ser humano, equipado con los sentidos que tenemos, ser pequeño y capaz de intuir la inmensa fuerza, relativa a todas las criaturas como nosotros, de las rugientes toneladas de agua. Tampoco necesita que

487 N. Carroll, "Emotion, Appreciation, Nature", *Alternative Topics*, 2001, Cambridge University Press, p. 391.

> entre en juego el sentido común de nuestra cultura. Sería concebible que humanos de otros planetas privados de cataratas pudieran compartir nuestro sentido de grandeza. (...) Esto es, podemos ser emocionalmente conmovidos por la naturaleza, y nuestra respuesta puede ser una función de nuestra naturaleza humana en respuesta a una extensión natural.[488]

La forma en la que las emociones que la naturaleza despierta en nosotros orienta nuestra apreciación, respeta también otros requisitos señalados por Carlson en su *Modelo del entorno.* Así, el problema del enmarcado de la apreciación queda implícitamente resuelto, puesto que seguimos la pista de los rasgos estéticos naturales que simultáneamente captan nuestra atención y organizan nuestra percepción:

> Ciertas extensiones naturales poseen marcos naturales o lo que yo prefiero denominar cierres naturales: cuevas, bosquecillos, claros, cenadores, valles, etc. Y otras extensiones naturales a pesar de que carecen de marco, poseen rasgos que son naturalmente prominentes para los organismos humanos –esto es, poseen rasgos tales como aguas movedizas, iluminación brillante, etc., y que captan instintivamente nuestra atención hacia ellos. Y cuando nuestra respuesta emocional se predica tanto de los cierres naturales como de lo prominente natural, tiene poco sentido decir que nuestra respuesta emocional, focalizada en esos rasgos, son imposiciones.[489]

Además, ser estéticamente conmovido por la naturaleza no introduce distancia entre el objeto y el sujeto, más bien, al contrario, constatamos nuestro compromiso, una forma de estar y apreciar inmersiva, de manera vívida: "estamos en medio de la naturaleza que ha desvelado en nosotros el estado en el que estamos"[490]. Por último, las emociones tampoco limitan sensorialmente nuestra respuesta, por ejemplo, a aspectos visuales. Somos multisensorialmente conmovidos por los sonidos, la humedad, el tacto despertado por el viento en nuestra piel, los aromas, en definitiva, por las distintas cualidades sensibles del ambiente que nos incluye.

El *Modelo del despertar* también propone cómo evaluar la corrección de las emociones que los objetos y extensiones naturales despiertan en el sujeto de dos formas: la primera, que se dé una correspondencia ajustada entre el objeto de la emoción y la creencia o estado de creencia que el sujeto mantiene o entretiene sobre ese objeto. Es una condición necesaria que la emoción se corresponda con lo que el objeto razonablemente supone para nosotros, que cumpla ciertos criterios u objetos formales. Así, si al descubrir una serpiente agazapada bajo un matorral siento miedo, el miedo tendrá que ver con que la serpiente suponga, de hecho, o pueda suponer (porque así lo piense), un peligro para mí. En ese caso, el miedo, mi emoción, es pertinente, es correcta. La segunda, que esa creencia o estado de creencia sea o pueda ser razonablemente compartido por otros:

> Ronald de Sousa dice, "la pertinencia es la verdad de las emociones." Podemos evaluar la pertinencia de una emoción de miedo para un sujeto sentiente en términos de si cree o no que ese objeto particular es peligroso. Podemos, además, evaluar si la pertinencia de su miedo debe ser compartida por otros preguntando si las creencias, pensamientos o patrones de atención que

488 Ibid., p. 373.
489 Ibid., p. 374.
490 Ibid., p. 373.

> subyacen a sus emociones son el tipo de creencias, pensamientos o patrones de atención que es razonable que otros compartan.[491]

En el desarrollo de su posición, Carroll argumenta siempre frente y junto a Carlson, dado que concibe que ser emocionalmente conmovido por la naturaleza constituye un modo de apreciación complementario a la que propone su *Modelo del entorno*. Al mismo tiempo, lo valida y se defiende de él. Por su parte, Carlson presenta una objeción al *Modelo del despertar* en la que, brevemente, quiero detenerme. Se trata de la del rol centrar que atribuye a la actividad de medir (size-up) en la apreciación, algo que, a su juicio, las emociones no pueden hacer. De acuerdo con Paul Ziff, Carlson sostiene que la apreciación estética se articula en torno a dos componentes diferenciados: uno, primario, apreciar o "medir algo" en sentido objetivo; otro, secundario, apreciar o dar respuesta afectiva, en sentido subjetivo. Para Carlson, el modelo de apreciación causal de Carroll respondería al segundo de los elementos, pero no sería capaz de cumplir con el primero, siendo esto algo con lo que Carroll no está de acuerdo y le reclama lo contrario:

> Las emociones no son ajenas a la actividad cognitiva de medir. De hecho, las emociones son veloces mecanismos biológicos que muy frecuentemente sirven exactamente al propósito de medir una situación. Por lo tanto, no hay razón para pensar que una respuesta emocional esté despojada de la actividad que Carlson denomina como medir.[492]

¿Cómo miden las emociones que la naturaleza despierta en nosotros las diversas situaciones estéticas? Carroll describe cómo la emoción y la atención se relacionan de diversas maneras:

> Las emociones dan foco a nuestra atención. Hacen sobresalir ciertos rasgos de la situación y captan aquellos rasgos bajo una luz fenomenológica especial. Las emociones dan forma (Gestalt) a las situaciones. Las organizan. Hacen que ciertos elementos de una situación destaquen. (...) Nuestras emociones filtran la situación y la estructuran.[493]

Las emociones, sostiene Carroll, tienen una función orientadora, guían "mi percepción y mi pensamiento"[494], y además retroalimentan el proceso de atención; es decir, la emoción, en cierto sentido, dialoga con mi proceso de percepción. "Una vez que estamos en un estado emocional, la emoción que lo preside facilita un *feedback* a nuestros procesos de atención."[495] Carroll defiende que, al igual que las emociones nos sirven para medir apropiadamente en nuestros encuentros con obras de arte, lo mismo sucede en nuestros encuentros estéticos con la naturaleza. Para ilustrarlo, presenta el caso de un sujeto impresionado, casi paralizado, por la escala de la montaña Cook.

> Miro al mayestático perfil que se recorta frente al cielo; imagino su enorme peso; atiendo a la vasta sombra que proyecta tras de mí; me empuja a darme cuenta cuán pequeños parecen los grandes árboles que hay junto a mí; etc. Mi respuesta emocional unifica mi reacción cognitiva y perceptual ante la escena. Escojo detalles de la escena (tales como relaciones de tamaño) que

491 Ibid., p. 379.
492 Ibid., p. 388.
493 Ibid., p. 388.
494 Ibid., p. 388.
495 Ibid., p. 387.

> tienen que ver con el sentimiento de grandeza que la preside. No todo en la escena es pertinente con ese estado emocional –el envoltorio de caramelo a mi izquierda no lo es. Mi atención es selectiva y organizada.[496]

Yendo algo más allá, el argumento de Carroll puede apoyarse en un caso apuntado por Antonio Damasio, quien nos recuerda que no todas las emociones se dan como contenido consciente para el sujeto. Nuestro organismo (como objeto natural) puede generar respuestas emocionales, su fisiología, pero no conciencia de ellas, con Hepburn, un darse cuenta. Esto deja a esos contenidos emocionales fuera del ámbito de lo propiamente estético. Sin embargo, creo interesante mencionarlo por dos cuestiones. La primera apuntala el argumento de Carroll: sabemos que la naturaleza activa patrones neuronales *y mentales* que mostrarían la capacidad de medir de las emociones incluso cuando estas se dan como contenido inconsciente. La segunda nos va a servir, a continuación, para abordar un aspecto relativo al debate sobre la proyección expresiva de emociones a la naturaleza. En concreto, en el debate acerca de si la proyección exige que se dé una correspondencia afectiva entre la emoción proyectada y los rasgos estéticos del objeto natural con los que asociamos la emoción.

> ¿Acaso el estado de sentir no implica necesariamente que el organismo que siente es completamente consciente de la emoción y de la sensación que se despliegan? Lo que sugiero es que no, que un organismo puede representar en pautas mentales y neurales el estado que nosotros las criaturas conscientes llamamos sensación sin saber ni por asomo que tiene lugar semejante sensación. Esta separación es difícil de imaginar, no sólo porque los significados tradicionales de las palabras nos bloquean la imagen, sino porque tendemos a ser conscientes de nuestras sensaciones. Sin embargo, no hay pruebas de que seamos conscientes de todas nuestras sensaciones y sí muchas que parecen indicar que no lo somos.[497]

Nos emocionamos con la naturaleza

Otro modo de apreciar emociones en la naturaleza consiste en que el sujeto las identifique y las aprecie estéticamente de manera intencional. El modo en que esto tiene lugar ha sido explicado, principalmente según modelos expresivos, asociativos y animistas. Con el primero consideramos que la naturaleza expresa emociones (el bosque está tranquilo) y a través de ellas exhibe un determinado *carácter* (sereno, protector, etc.). Con el segundo, asociamos emociones a ella. Lo hacemos cuando relacionamos su apariencia con situaciones o cosas que para nosotros son algo concreto: el silencio del bosque me invita a pensar en la tranquilidad de mi habitación o en la de la calmada personalidad de mi mejor amiga. Con el tercero, atribuimos a la naturaleza y a sus objetos un *espíritu* agente propio (que puede ser leído de diverso modo, como entidad trascendental única o particular, como genio del lugar, como entidades metafóricas diversas, ya como energía o inteligencia sistémica consciente de sí) capaz de manifestarse emocionalmente (el árbol me tranquiliza, el bosque me calma, el cielo me abraza, el mar nos protege, etc.). Adorno atribuye capital importancia a la capacidad

496 Ibid, p. 388.
497 A. Damasio, *La sensación de lo que ocurre. Cuerpo y emoción en la construcción de la conciencia*, Barcelona, 2019, Planeta, p. 46.

expresiva de la naturaleza, la cual pone de manifiesto la correspondiente capacidad receptiva (o resonante) del sujeto, aunque sin poner la primera bajo su determinación:

> Y si en algún sitio hay que buscar una diferencia cualitativa de la belleza natural será en el grado en que lo no hecho por los hombres es capaz de hablar en su expresión. Es bello en la naturaleza cuanto aparece como algo más que lo que literalmente se ofrece en su situación local. Sin receptividad no existiría semejante expresión objetiva, pero ésta no queda reducida al sujeto; la belleza natural señala el mayor rango del objeto en la experiencia subjetiva.[498]

Lo expresivo es relevante y ostenta un rango mayor que el que apreciamos en la situación local de lo apreciado, por su inaprehensibilidad y su permanente mutabilidad; trasciende al objeto como particular apreciado. Como indica Hepburn, un elemento de seriedad de la apreciación estética consiste en ser conscientes de esa variabilidad expresiva y de su mutabilidad. También Emily Brady recoge el doble aspecto causal e intencional de nuestra relación emotiva con la naturaleza y otorga un lugar relevante a las respuestas afectivas que experimentamos ante ella:

> La dimensión afectiva de la apreciación ambiental (...) es común a nuestras experiencias estéticas de la naturaleza. En algunas respuestas hay emoción sentida, como cuando sentimos regocijo al dar un paseo matutino por el bosque. En otras respuestas podemos no sentir una emoción particular, sino más bien encontrar cualidades expresivas en lo que experimentamos, como en un paisaje que es sombrío y amenazante.)[499]

¿Cómo, entonces, apreciamos cualidades expresivas en la naturaleza y le atribuimos emociones?

Proyección expresiva

Richard Wollheim ha explicado este aspecto de la apreciación como un fenómeno de proyección expresiva, según la cual la naturaleza es sentida como siendo de una pieza con la emoción del sujeto.[500] Jane Howarth también propone una concepción de la proyección expresiva de la naturaleza. Considera que existe un trasfondo apropiado para relacionar a la naturaleza con distintos estados de ánimo a través de la idea de sus atmósferas, las cuales a su vez guardan relación con nuestros estados de ánimo. Howarth afirma que la experiencia estética de la naturaleza de este tipo consigue que entendamos mejor, tanto a la naturaleza, como nuestros propios estados de ánimo, "descubriendo parecidos entre nosotros mismos y los estados de ánimo de la naturaleza."[501] Este modelo es compartido por Angelika Krebs quien lo defiende como universal antropológico. Para Krebs, la belleza natural es importante porque nos hace sentir en casa (*Heimat*), seguros y aceptados. Cuando apreciamos la naturaleza, percibimos estados de ánimo en ella y en su atmósfera (*Stimmung*)[502]:

498 T.W. Adorno, 1986, p. 111.
499 E. Brady, 2003, p. 173.
500 M. Budd, *Aesthetic Essays,* Oxford, 2008, Oxford University Press, p. 242.
501 E. Brady, 2003, p. 176.
502 A. Krebs, "Lunchtime colloquium with Angelika Krebs", at the Rachel Carlson Center for Environment and Society, 2014, en: http://www.youtube.com/watch?v=MIPdNv8fEY

> Cuando percibimos el *Stimmung* o atmósfera de un paisaje, percibimos lo que está ante nosotros y a nuestro alrededor a través de la metáfora de la vida humana, de las emociones y acciones humanas. Lo hacemos sobre la base de similaridades (que se dan) entre el paisaje y nosotros - nuestra postura, cómo nos movemos, si estoy de buen humor o por expresiones faciales.[503]

También Carroll apunta cómo el mecanismo de atribución de propiedades expresivas a la naturaleza proviene, en muchos casos, de proyectar los rasgos del comportamiento humano al entorno[504], dada su ""configuración" o por la forma que tienen o en la que suenan".[505] Brady comenta cómo este tipo de explicación externa, que descansa en la percepción de la configuración del objeto, posee la ventaja de ser comunicable y no dependiente (al menos no en grado máximo) de la experiencia subjetiva de quien aprecia la naturaleza.

Proyectar, identificar y sentir

El soporte físico de la expresión emocional y psíquica en el ser humano es el cuerpo. Richard Wollheim entiende que, al igual que sucede con las emociones que identificamos en los demás, también tendemos a interpretar las emociones leídas en la naturaleza según analogías, relaciones o parecidos corporales.

> ...ninguna percepción fisionómica será independiente de lo que para nosotros es el ejemplo supremo de la relación exterior / interior: a saber, el cuerpo humano como expresión de la psique. Cuando atribuimos un significado expresivo a un objeto natural o a un artefacto, tendemos a verlo corporalmente: es decir, tendemos a reconocer en él un aspecto particular que conlleva una marcada analogía con algún aspecto que muestra el cuerpo humano y que está constantemente unido a un estado interior.[506]

Para Wollheim, necesitamos diferenciar la proyección de cualidades expresivas en el arte de la que hacemos cuando apreciamos la naturaleza. Cuando apreciamos obras de arte, identificamos las propiedades expresivas de una determinada emoción y así reconocemos la expresión de esa emoción en la obra; pero no necesitamos sentir la emoción para evaluar adecuadamente la obra. La concepción de la proyección expresiva de Wollheim atribuye al mundo natural un tipo de propiedades relacionales, las propiedades proyectivas, las cuales exhiben un vínculo de correspondencia con las emociones que experimenta un sujeto. Budd lo explica del siguiente modo

503 A. Krebs, ibid., (19'.45").
504 H. Blumenberg, *Naufragio con espectador*, Madrid, 1995, La Balsa de la Medusa, pp. 99-100: "Por seguir el manido ejemplo de Quintiliano: cuando la intención fijada en un prado, inesperadamente y fuera de toda expectativa típica salta al predicado de que este prado ríe *-pradum ridet-* se trata de un incidente del llano fluir de la información. (…) La metáfora retiene aquello que, desde un punto de vista objetivo, no entra entre las propiedades de un prado, pero que, sin embargo, no es el añadido subjetivo-fantástico de un observador, sólo el cual acertaría a ver en la superficie de un prado el perfil de una cara humana (un juego típico cuando se visita una cueva de estalagmitas). La metáfora realiza esa atribución asignando el prado **a**l inventario de un *Lebenswelt* (mundo de la vida) en el que tienen "significaciones" no sólo las palabras y los signos, sino las cosas mismas - de entre las cuales, el tipo antropogenético primitivo pudiera ser la cara humana, con su incomparable significación situacional."
505 E. Brady, 2003, p. 177.
506 Wollheim, 1980, pp.32-3.

> La consecuencia de la proyección compleja de una emoción (E) sobre el mundo natural expresado por esta teoría es que alguna parte de la naturaleza (N) es experimentada como poseedora de la propiedad (P), una propiedad diferente de la emoción (E) proyectada, siendo las dos propiedades relacionadas de esta forma: la naturaleza es sentida como siendo de una pieza con la emoción del sujeto.[507]

Sin embargo, la idea de correspondencia que, según Wollheim, se da entre las propiedades proyectivas y las emociones del sujeto, necesitaría para Budd mayor clarificación. En concreto, Budd echa de menos comprender mejor: "por qué el afecto es una parte integral de la percepción de correspondencia (y)... la capacidad del afecto para dotar a la percepción de un contenido representacional del que de otro modo carecería."[508] Las dudas de Budd cuestionan el alcance de la explicación de Wollheim y por qué es necesario sentir y no meramente reconocer la emoción que proyectamos en la naturaleza. Siguiendo las reservas de Budd, es posible que Wollheim conceda una carga explicativa excesiva sobre la emoción. Pues la emoción explica, al mismo tiempo, el mecanismo de percepción y el de correspondencia, dejando sin determinar o indicar un conjunto de mínimos, el conjunto de propiedades posibles del objeto, susceptibles de tal correspondencia. Y Budd lo suscribe, situando la posible corroboración de la relación que ha de darse entre propiedades y emociones en la amplitud del contexto estético que implica la apreciación estética de la naturaleza.

> Wollheim mantiene que es imposible elucidar la afinidad que se requiere entre una parte de la naturaleza y el correspondiente estado emocional para deletrear cómo debe parecer la naturaleza si la hemos de considerar como apta para la proyección sobre ella de ese estado (emocional). (CPE, 154). Pero, en general, no existe una dificultad insuperable para especificar los rasgos que un *ítem* debe poseer, si ha de ser un objeto adecuado para cierta clase de actividad y la razón por la que Wollheim avanza en apoyo de su afirmación –que ninguna descripción convincente de qué es para algún aspecto de la naturaleza aquello que lo hace adecuado para la proyección de una emoción concreta haría "elevar" la mera afinidad en las propiedades proyectivas de las cuales es "el mero sustrato"- no es, creo, una consideración convincente. No obstante, los *ítems* que poseen la propiedad proyectiva P deberían hacerlo, parece, no porque cada uno posee el mismo conjunto de rasgos, sino en virtud de muchos conjuntos compuestos de rasgos indefinidamente variados.[509]

La objeción que Budd presenta a Wollheim plantea una disyuntiva paradójica a la experiencia. Pues, si somos capaces de reconocer un conjunto de propiedades estéticas mínimas en la naturaleza, que identifiquen ante qué rasgos sentimos una determinada emoción y en base a qué cualidades proyectamos esa emoción en la naturaleza como propiedad, ello abre la puerta a un doble tipo de experiencia. Nos veríamos en una situación similar en la que estamos cuando apreciamos una obra de arte: donde, por un lado, podemos identificar los rasgos que están tras la emoción representada, pero no sentir la emoción y, por otro, sumar a lo anterior la posibilidad de emocionarnos ante los rasgos identificados, si los experimentamos como emocionantes, esto es, si por sí mismos tienen esa eficacia causal. Es decir: podemos identificar e interpretar contenido como siendo expresivo, a partir de un

507 M. Budd, *Aesthetic Essays,* Oxford, 2008, Oxford University Press, p. 242.
508 Ibid, p. 251.
509 Ibid, p 243, nota al pie nº 6.

conjunto de propiedades que lo configuran en una obra de arte para la producción de una emoción en un sujeto o proyectar una emoción en la naturaleza, pero solamente podemos emocionarnos *causalmente* a partir de ellas. Para Wollheim, la proyección exige que la interpretación sea producto de, o esté asociada a, la emoción sentida, a su experiencia, que ambas se den conjuntamente. Budd lo cuestiona. Como veremos, una estética del compromiso con el entorno natural, como la de Arnold Berleant (o como la del argumento fuerte que abraza Carlson sobre cuál es el modo apropiado de apreciar un entorno: comprometido, dinámico y multisensorial) alienta el argumento fuerte de la posición de Wollheim. De otra parte, una apreciación que incluya casos en los que el observador mantenga cierta distancia participativa frente a la naturaleza haría posible, quizá, un punto de vista estético del segundo tipo. Sin embargo, como asimismo indica Budd, la emoción identificada nunca se vería libre de ser atribuida a la interrelación de un conjunto de rasgos estéticos particulares, que resultan indefinidamente variados para la caracterización general de la emoción que proyectamos. Por lo tanto, no sería posible hacer caracterizaciones y, de ellas, identificaciones de emociones según rasgos típicos del contenido de las propiedades expresivas. En todo caso, la emoción identificada necesitaría ser tenida por una propiedad experimentada, lo cual es una conclusión paradójica. ¿Podemos pensar en casos en los que una emoción identificada pueda no ser experimentada o, al menos, no plenamente? ¿Cabría, por ejemplo, identificar y experimentar que la tarde es una tarde triste y gris en un día en el que por otros motivos estéticos nos encontramos exultantes de alegría o, en ese caso, sólo podríamos leer esa tristeza puesto que la emoción que protagoniza nuestro estado interno es la alegría? Creo que sí podríamos sentirla. ¿Restaría profundidad, duración y *simpatía* mi estado interno general a la experiencia? Probablemente. Pero no restaría ni un ápice a nuestra capacidad de mantener *empatía* con esa emoción -que eventualmente se daría en nosotros a la vez que otra en relación a otro objeto-, lo cual requiere no sólo que sea expresivamente identificada, sino también experimentada (o haberlo sido y recordar la emoción como sentida en ocasiones similares), aunque lo hiciésemos sobre el trasfondo de una disposición emocional de otro tipo. Estaríamos, así, ante la relación de dos emociones provenientes de dos casos de apreciación estética diferentes; podría tratarse incluso de casos provenientes de dos entornos diferentes[510] (natural: -triste y gris-; y mixto: el recuentro con un amigo de la infancia, la visita a una catedral, la satisfacción que sentimos a la salida de un concierto), algo que sucede a menudo en nuestra vida cotidiana.[511] El contraste aportaría contenido al sentimiento de las dos emociones y, en su caso, a nuestra experiencia estética de los dos

510 Casos de apreciación estética en los que los entornos se presentan, como veremos en el capítulo de entornos mixtos y como sostiene Berleant, como entornos concéntricos, o, siguiendo a Wendell Berry, como entornos superpuestos.

511 Podríamos considerar que nuestra apreciación estética del entorno natural (o de lo natural en el entorno) y la emoción identificada/proyectada en ella sucede como trasfondo de nuestra experiencia cotidiana que ahora ocupa junto con la emoción que en su caso la define -siguiendo a Carlson- el primer plano, y entre los cuales podemos eventualmente intercambiar los tipos de atención que les prestamos (focalizada/distribuida).

entornos.

En línea con Carroll, las emociones no son meros fines para la experiencia de un sujeto, sino también medios para ella. Y medios necesarios, tal y como pone de manifiesto el argumento fisiológico de Damasio. Por lo tanto, la idea de leer o identificar emociones en la naturaleza a partir de propiedades expresivas de tipo proyectivo, sin experimentarlas es tanto como sostener que esas propiedades representan emociones en la naturaleza como objeto. Tomar la naturaleza como objeto de representaciones sería apreciarla como una obra de arte. A diferencia de ello, la naturaleza no representa, ni presenta emociones en sus rasgos, sino que las genera en nosotros a partir de ellos, las vehicula. Poner el foco sobre las emociones mismas como objeto-aspecto de la apreciación interfiere con aquello a lo que, por otro lado, nos dirigen. La proyección expresiva descansa en el mecanismo causal de la emoción despertada. Como señala Hepburn, esta tendría un fundamento explicativo en la relación estructural que las formas de la naturaleza mantienen en la mente y para la mente con nuestras emociones:

> Formas naturales básicas son interiorizadas para la articulación de una estructura común de la mente. A través de estas, lo no espacial elusivo se hace más apto para ser captado y comunicado. Hablamos de profundidades y alturas -en relación a estados de ánimo, sentimientos, esperanzas o miedos: de elevaciones y de los abatimientos. Somos elevados, golpeados, desalentados, espiritualmente congelados y enternecidos. Nos ahogamos y salimos a la superficie, sufrimos noches oscuras del alma. De nuevo, no hay una correlación simple de uno-a-uno entre estados mentales e ítems naturales. Puedo interiorizar el desierto -como desabrigado vacío, *néant:* o puedo interiorizarlo como apertura no descrita, potencialidad…[512]

Así, no solo nosotros humanizamos la naturaleza metafóricamente al proyectar emociones en ella, sino que también, como señala Hepburn, sucede lo contrario: somos *naturalizados* por ella[513]. Brady recoge de Howarth el desarrollo de la misma idea:

> A menudo se da el caso de que la expresión natural tiene influencia en nuestros estados de ánimo o los determina en su conjunto, de manera que nosotros reflejamos las cualidades de la naturaleza más bien que lo contrario. En el contexto de la música, Davis lo describe como una "respuesta espejo", donde las emociones del oyente hacen de espejo de la expresión emocional de la música. Una interesante variación de ello es la *conciencia mono no* (*mono no awareness*) un concepto de la estética japonesa que describe nuestra identificación emocional con objetos y entornos naturales. (...) Conocer la *conciencia mono no* hace posible que se desarrolle una afinidad emotiva entre el objeto estético y el apreciador, en la que el objeto parece determinar el tipo de identificación que tiene lugar.[514]

Una dificultad de acceso a esta relación estructurante de formas básicas naturales y emociones sería la discutida por Damasio cuando presenta el argumento fisiológico que

512 R. Hepburn, 1993, p. 73.

513 H. Blumenberg, 1995, p. 100: "…subsiste el hecho de que aquello que para nosotros significa reír no sólo se "vertió" una vez al prado, sino que debido al hecho de que este significado de reír se enriqueció y "consumó", pudo volver al mundo de la vida. En el mundo de la vida deben de haberse dado siempre relaciones de retroversión de la intuición, con las cuales pudiese soportarse el "forzar" de la consciencia obrado en la metáfora."

514 E. Brady, 2003, p. 179: "El concepto fue desarrollado por el investigador japonés del siglo XVIII, Motori Norinaga, y como describe Saito, el término puede ser traducido como "pathos de las cosas" o "sensibilidad de las cosas"…, algunas veces comparado con la noción latina "*lacrimae rerum*" ("lágrimas de las cosas")."

explica que no todas las emociones sentidas por un individuo son conscientes o conocidas para él. La experiencia estética, que exige conciencia, cumpliría así con la función de conectar el par físico-mental subconsciente "emoción-sentimiento" con la conciencia y el entendimiento. Lo que ese mismo argumento revela es que la emoción, de hecho, es sentida previamente -neuronalmente activa- a que experimentemos el sentimiento de manera consciente. Esto pone sobre la mesa la idea de que el *Modelo del despertar* de Carroll nos habla de un tipo de apreciación estética que es ontológica y lógicamente anterior a la de los modelos de apreciación de tipo intencional. O, de otro modo, y aunque pueda resultar una obviedad, que la experiencia sentimental precede a la evaluación y al juicio. Esto parece apoyar a su vez la idea de correspondencia de Wollheim frente a la de la mera identificación de propiedades expresivas. Tanto si humanizamos o espiritualizamos la naturaleza con nuestros sentimientos, como si es ella la que despierta en nosotros determinadas emociones o inesperadamente colorea nuestro estado de ánimo, esto es, tanto si las emociones son causalmente despertadas o intencionalmente proyectadas en ella por nosotros, la experiencia estética de la naturaleza se nos presenta como *el* espacio básico de referencia para la comprensión de emociones, su trasfondo experiencial primero[515], trastienda para una reflexión sobre la naturaleza de nuestras propias emociones y de su peso para nuestra experiencia y la vida en general. Esto sucede en nuestra relación estética con ella, en la que nuestra experiencia tiene la cualidad de *multum in parvo*"[516], experimentamos un estado de compenetración con la naturaleza en el cual ella pierde parte de su *otredad* y el sujeto disipa parte de la cotidianeidad que le define como ajeno a ella, para sentirse momentáneamente, no sólo unido, sino parte de ella.

> Suponiendo que por este tipo de experiencia estética siento que la naturaleza pierde algo de su extranjería (otredad), esto puede ser porque nosotros nos hemos vuelto extranjeros a la noción cotidiana no examinada de nosotros mismos y no a través de la asimilación de formas naturales de nociones, imágenes o percepciones preexistentes.[517]

Sobre la idea de otredad

La otredad de la naturaleza respecto del ser humano es mencionada por diversos autores y defendida como aspecto diferenciador que necesitamos tener en cuenta en ciertos casos. La *Estética Integrada* de Emily Brady presenta nuestra relación con la naturaleza como variada y compleja, dado el constante cambio del entorno, una que tiene lugar como un *happening*, un acontecer. Para Brady, la relación del sujeto y el entorno no es un proceso de inmersión o disolución mutua, como sí lo es para Berleant. La relación estética incluye un estado de implicación con el entorno natural como objeto de apreciación, el cual no llega a darse como experiencia de una comunión, de una unidad en la que sujeto y objeto alcanzan un estado de indiferenciación mutua -como defiende Berleant. La apreciación estética de la

515 Incluido aquí la expresividad del rostro humano, del tono de voz, etc.
516 R. Hepburn, 2004, p.51.
517 Ibid, p. 51.

naturaleza produce una relación entre sujeto y objeto en la que al mismo tiempo experimentamos intimidad y diferenciación. Sostiene Brady:

> En estas relaciones, se mantiene alguna distancia, más que un estar plenamente integrados con el entorno. El reconocimiento de la otredad de la naturaleza está implícito en la apreciación. Más específicamente, está expresada en la idea de desinterés, que propongo como componente de la apreciación.[518]

Tal y como yo lo veo, la idea de otredad proviene de la distancia introducida por Kant, no sólo en la idea de desinterés, sino sobre todo en la introducida trascendentalmente en los casos de lo sublime. Así, no se trataría tanto de la otredad de la naturaleza, sino de la otredad que el ser humano se atribuye a sí mismo respecto a ella. En términos prácticos, la otredad es la impresión interiorizada de la distancia producida por el hecho de que el sujeto se experimenta a sí mismo y a su especie como generadores de artefactos y habitantes de entornos mixtos, como criatura capaz de conocer, intervenir, modificar y controlar para sí ciertos entornos y ciertos procesos naturales. Así, la otredad de la naturaleza se presta a ser malinterpretada por su disponibilidad, tanto como por su indisponibilidad, dado que ambas parten de la distinción de la *auto*eficacia moral del sujeto ante ella y no de su eficacia *en* ella o desde ella. Como apunta Adorno, la idea de belleza natural y la idea de la libertad del sujeto son correlato la una de la otra. Que la apreciación estética, como sostiene Brady, implique una distancia, la necesaria para que se produzca una apreciación (que anteriormente, con Arribas, hemos caracterizado como antropocentrismo estético distinguiéndolo del antropocentrismo ontológico) es una que no se contrapone a la idea de pertenencia a la naturaleza y de la que, por tanto, no necesita distinguirse de ese modo. Apreciar estéticamente la naturaleza como actividad exige de suyo que el sujeto sea naturaleza, que se tenga por naturaleza y que exista una relación natural (en la que priman las condiciones de la naturaleza), entre la naturaleza apreciada y el sujeto que la aprecia, como exponen el modelo causal y el argumento fisiológico de las emociones de Damasio. Hay emoción antes de que propiamente haya interés. La apreciación estética y las relaciones del sujeto con el entorno son una constatación de esa pertenencia. Como sostiene Brady, la apreciación, no exige una experiencia de disolución, pero, con Hepburn, sí una conciencia de continuidad ontológica, un darse cuenta, que no nos facilita la idea de desinterés (kantiano).

Al apreciar estéticamente la naturaleza, por tanto, no sólo identificamos su tono emocional (su expresividad y el eventual contenido de esa expresión), sino que nos emocionamos y empatizamos con ella. La idea contemporánea bien entendida de que el sujeto forma parte de la apreciación y se implica con la naturaleza, se especifica aquí con un significado importante. Pues no se trata solo de la implicación o el compromiso físico-sensorial envolvente del que hablamos para describir en qué sentido el sujeto está rodeado o envuelto por la naturaleza como objeto, en el que se basa la nueva comprensión de la

518 E. Brady, 2003, p. 121.

apreciación de la naturaleza como entorno. El sentido relevante de implicación aquí es interno a la experiencia. Las cualidades emocionales que experimentamos en y con la naturaleza nos muestran que la naturaleza, no sólo ha de ser o puede ser un sistema de formas finales para nuestro juicio. La naturaleza desvela en nosotros una *afinidad emocional mutua* que experimentamos *reflexiva o reflexionantemente (realizing)*: "no sólo tenemos una implicación mutua de espectador y objeto, sino también un efecto reflexivo por medio del cual el espectador tiene experiencia de sí mismo de una forma vívida e inusual, y esta diferencia no es meramente notada, sino habitada estéticamente." [519] Las emociones sentidas conscientemente movilizan nuestra reflexión acerca de ellas y sobre la relación interna del sujeto y la naturaleza en la que consisten: la de la conformidad a fines (sin fin) de la emoción conscientemente sentida y la expresivamente proyectada ante la naturaleza.

Por último, la proyección expresiva se topa con límites en su encuentro con los casos de lo sublime. Por un lado, las cualidades expresivas del paisaje no siempre se corresponden con rasgos análogos o extrapolables a los del comportamiento emocional humano. Siguiendo a Hepburn, Brady señala cómo en ocasiones, la naturaleza evoca en nosotros emociones que no podemos interpretar de ese modo: "La experiencia estética de la naturaleza puede ser una experiencia de un rango de emociones que la escena humana, por sí misma, de forma no guiada y sin ayuda, no podría evocar." [520] Las experiencias de lo sublime, maravilloso o sobrecogedor son ocasiones que nos previenen de humanizar la naturaleza en exceso y que hacen que contemplemos y reflexionemos aspectos que en ella están por completo fuera de nuestro alcance. Lo sublime como experiencia revela límites o espacios de disimilitud emocional entre nosotros y la configuración del entorno, marcando un punto de inflexión en nuestra relación emocional con la naturaleza. Llegado un punto las metáforas del mundo de la vida no son aplicables a ella.

Emoción y sublimidad

Sandra Shapshay advierte que la estética del entorno se ha olvidado de las experiencias de lo sublime. En concreto, presenta una concepción de lo sublime compatible con el cientificismo del *Modelo del entorno* de Allen Carlson. Lo hace estableciendo una diferencia que estipula entre casos de lo sublime delgado y lo sublime grueso. En general, los casos de lo sublime delgado serían los comprendidos por el *Modelo del despertar*, cuando somos conmovidos por la naturaleza, mientras que los casos de lo sublime grueso serian aquellos en los que la experiencia de la naturaleza no solo nos emociona, sino que dinamiza a la razón. Las respuestas de lo sublime delgado se dibujan en sentido amplio como no cognitivas y las de lo sublime grueso sumarían aspectos intelectuales que incluirían tanto ideas como

519 R. Hepburn, 2004a, p. 45.
520 E. Brady, 2003, p. 179.

conocimiento científico de la naturaleza.

> El contraste principal entre la experiencia de lo sublime delgado y grueso es que la primera implica una respuesta emocional a la naturaleza vasta o amenazante sin el posterior componente intelectual de reflexión sobre las relaciones entre seres humanos y naturaleza en general, la posterior implicación con un juego de ideas relativas a la humanidad en relación con la naturaleza es o característico de lo sublime grueso.[521]

Shapshay se pregunta por los motivos del olvido de lo sublime y aventura dos posibles razones: por un lado, la atención prestada a los objetos discretos que protagoniza el particularismo y, por otro, el cambio históricamente experimentado en las dinámicas del gusto estético asociado a la naturaleza. Como ya hiciera Carroll, Shapshay reclama a Carlson que los casos de apreciación estética de lo sublime grueso son compatibles con el *Modelo del entorno*, dado que se presentan como instancias de apreciación estética de la naturaleza cruda (raw nature), de la naturaleza como entorno y consistentes con la dinamización de conocimiento científico de la naturaleza. Tal y como estoy intentando mostrar desde la perspectiva pluralista del valor estético de la naturaleza que sostengo, y sumándome al alegato de Shapshay, creo que, a pesar de las compatibilidades que señala, Carlson deja a un lado los casos de lo sublime preocupado por dejar entrar en la apreciación lo estéticamente negativo. Los juicios estéticos de la naturaleza sublime dinamizan ideas y conocimiento tanto como necesitan lidiar con lo desconocido y lo estéticamente negativo. En ese sentido, pienso que el argumento clave de Shapshay frente a Carlson es el que sostiene que los casos de lo sublime son casos de apreciación estética de la naturaleza como *entorno*. Y, de hecho, son un caso curioso y específico, al menos lo de lo absolutamente grande. Pues son casos de apreciación de naturaleza como trasfondo discreto, sin objeto y sin primer plano, donde Carlson también se vería cuestionado. Como indica Hepburn, aunando ambos asuntos, en nuestros encuentros con la naturaleza sublime:

> No somos meramente conscientes de la derrota sensorial y conceptual, sino de la posibilidad de leer el carácter expresivo estético en aquellos mismos aspectos de la naturaleza que despliegan energías y magnitudes sobrecogedoras, de misterio.[522]

Ante lo absolutamente grande, nuestra capacidad de proyectar emociones a la naturaleza quiebra y nos encontramos, sin embargo, con que su desbordante fuerza conmovedora, sobrecogedora permanece viva en nosotros.

Emoción y formalismo

De lo anterior observamos que las emociones que la naturaleza despierta en nosotros y las que proyectamos en ella incluyen una relación fuerte con un formalismo moderado de fondo. Por un lado, como señalaba Carroll, la naturaleza despierta una *Gestalt emocional* en el

521 S. Shapshay, "Contemporary Environmental Aesthetics and the Neglect of the Sublime", *The British Journal of Aesthetics,* April, 2013, p. 9.
522 R Hepburn, 2004b, p. 138.

sujeto, la cual está basada en una *Gestalt formal* del objeto apreciado, algo a lo que también apunta Hepburn cuando enfatiza la relación entre emociones y formas básicas de la naturaleza y que pone de manifiesto el argumento de Damasio. Por otro lado, de manera similar observamos el funcionamiento de la proyección expresiva descrito por Wollheim. A pesar de las reservas de Budd, entiendo que la correspondencia que Wollheim afirma tiene lugar entre nuestras emociones y las que proyectamos en la naturaleza está bien caracterizada y justificada. Que la relación de la correspondencia y la proyección tiene fundamento en un formalismo interno de fondo ha sido igualmente sugerido. La naturaleza configura nuestra atención y somos configurados (emocionados, dinamizados, orientados, preparados…) de una determinada forma por ella, a partir de unos rasgos básicos (formas básicas) que las activan apreciativamente. De otro lado, el intento de proyectar emociones interpretando el entorno natural sin necesidad de sentir las emociones que pudiéramos identificar en él, como sucede cuando apreciamos obras de arte, vuelve a situarnos en un punto de vista formalmente externo a la naturaleza como objeto de apreciación. El objeto apreciado es naturaleza, pero nuestra forma de apreciarla, intentando identificar una emoción sin la correspondiente sensación asociada a ella, se desapega estéticamente de la emoción, como rasgo sentimental para la experiencia, se intelectualiza, y las formas del entorno pasan a ser leídas como rasgos de emociones no representadas. Son experimentadas, en tanto que leídas, pero no, en tanto que sentidas. Esto es puentear el mecanismo biológico-estético interno de la emoción (la naturaleza de la emoción en nosotros) para acceder a él desde fuera como producto consumado, al que se le resta su capacidad motriz. Y quizá pueda ser algo llevado a cabo. Sin embargo, la lectura de emociones proyectadas solo es posible una vez que estas han sido previamente experimentadas como sentidas y establecidas mentalmente en nosotros como patrones formales internos a partir de patrones formales externos de cierto tipo.[523] [524]

523 A. Damasio, 2019, pp. 67-8: "Sin saber cómo, la mayoría de los objetos y de las situaciones conducen a una cierta reacción emocional, aunque algunas van más lejos que otras. La reacción emocional puede ser débil o fuerte (y afortunadamente para nosotros es débil en la mayor parte de los casos), pero no deja de estar ahí. La emoción y la maquinaria biológica que subyace a ella son las acompañantes obligadas del comportamiento, consciente o inconsciente. El pensar en uno mismo o en el entorno de uno mismo, tiene como acompañante obligado cierto grado de emotividad. (…) Otra importante consecuencia de la omnipotencia de las emociones es que prácticamente toda imagen, sea percibida o recordada, se ve acompañada de una cierta reacción del aparato de la emoción."

524 P. Alberch, "Jardines internos: orden y caos en las formas orgánicas", en: VV.AA., *Arte y Naturaleza*, Huesca, 1996, Ediciones La Val de Onsera, p. 31: "No es el cerebro el que da forma a nuestro entorno, sino la experiencia sensorial externa, es decir, la morfología del ambiente exterior, la que da forma y estructura a nuestro cerebro." (Sobre las conclusiones de un estudio del Dr. A. Valvo (N.Y.) publicado y financiado por la Fundación Americana para la Ceguera en el que sigue la evolución de casos de curación de pacientes adultos con ceguera congénita. [Pere Alberch es Profesor de Investigación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Doctorado por la Universidad de California, ha sido profesor en la Universidad de Harvard y Fellow de la Fundación S.J. Guggenheim, en la Universidad Rockefeller, Nueva York y Catedrático visitante de la Universidad de Cambridge.]

525 526

A lo largo de lo que llevamos expuesto de la estética crítica, hemos ido viendo cómo la relación entre formalismo y emociones ha sido mencionada o formulada por distintos autores de distinto modo. Es la relación básica fundante entre formas y emociones que defiende Hepburn y que tiene a la naturaleza como espacio de referencia primario de esa relación. O la correspondencia entre expresividad y receptividad señalada por Adorno; o *el ser de una pieza* que identifica Wollheim; o la artificialidad de abstraer las cualidades formales de las expresivas, que apuntaba Leddy. Otro componente del formalismo de las emociones lo encontramos en la relación que la proyección expresiva mantiene con la metáfora. Por un lado, con la metáfora específica de la vida en general, el inventario del *Lebenswelt* que menciona Blumenberg, y, por otro, con la metáfora del cuerpo humano, como espacio de similitudes figuradas, en particular. En nuestro encuentro con lo sublime natural, con lo formalmente inaprehensible, la relación forma-concepto queda interrumpida. Pero no la relación forma-metáfora, que se mantiene activa, por ejemplo, en la aprehensión de lo colosal -aunque fuera del inventario del mundo de la vida- y que ocasionalmente puede hacer que lo apreciado reingrese en el terreno de lo conceptualizable. Por último, lo sublime también quiebra la capacidad de la metáfora, quedándose, por así decir, como una proto-relación de lo informe como materia para futuras metáforas del sujeto, regresando desde ahí al terreno de la proyección expresiva, como aquello que se propone para ser metaforizado según el esquema más básico para la aprehensión/comprehensión estéticas. Esa será la tarea de la *imaginación metafísica* que describe Hepburn y que veremos a continuación.

525 L. Feldman Barrett, *How emotions are made?,* 2019, Mariner Books. Una interpretación diferente sobre cómo se forman las emociones ha sido defendida por Lisa Feldman quien las concibe como construidas a partir de la interacción de sensaciones y categorías de emociones, a partir de conjuntos semánticos de objetos y significados (pp. 38, 40): "La teoría de la emoción construida, en contraste, propone que las emociones no son innatas y que, si son universales, es debido a conceptos compartidos. Lo que es universal es la habilidad de formar conceptos que hacen significativas nuestras sensaciones físicas. (…) Las emociones no salen del rostro ni del Maelstrom interior de tu cuerpo. No se producen en una parte específica del cerebro. Ninguna innovación científica revelará milagrosamente una huella biológica de ninguna emoción. Eso es porque nuestras emociones no son estructurales, esperando a ser reveladas. Son construidas. Por nosotros. No *reconocemos* emociones o *identificamos* emociones: *construimos* nuestras experiencias emocionales y nuestras percepciones de las emociones de otros sobre la marcha, conforme las necesitamos, a trasvés de la interacción compleja de sistemas."

526 A. Whitehead, 2022, pp. 34, 36: "La expresión es la difusión en el ambiente de algo albergado inicialmente en la experiencia del expresor. (…) De hecho, el mundo más allá está tan íntimamente entrelazado con nuestras naturalezas, que inconscientemente identificamos con nosotros mismos las perspectivas más vivaces que tenemos de él. Por ejemplo, nuestros cuerpos están más allá de nuestra existencia individual. Y, sin embargo, son parte de ella. Nos pensamos tan íntimamente entrelazados en una vida corporal que un hombre es una unidad compleja -cuerpo y mente-. Pero el cuerpo es parte del mundo externo, es un continuo con él. De hecho, es una parte de la naturaleza en la misma medida que cualquier otra -un río, una montaña, una nube-. Además, siendo escrupulosamente precisos, no podemos definir dónde comienza un cuerpo y dónde termina la naturaleza externa. (…) Las expresiones son los datos para el sentimiento difundido en el ambiente (entorno). Y el cuerpo viviente es una operación de ajuste peculiarmente ceñido entre estos dos aspectos de la experiencia, es decir, expresión y sentimiento."

> La diferencia en "pathos metafísico" (según la frase de Lovejoy) entre infinitos benignos y de pesadilla es, de hecho, una función de la contribución variable de la imaginación metafísica a la experiencia.[527]

2.2.6. Los buenos usos de la imaginación

Una de las cuestiones a debate sobre la normatividad de la apreciación estética de la naturaleza tiene que ver con la objetividad de la apreciación, esto es, con la voluntad de apreciar la naturaleza por lo que es y por cómo es: como naturaleza y no como otra cosa, ¿Cuál puede ser entonces el rol de la imaginación en la apreciación?

Las posturas sobre el posible rol de la imaginación en la apreciación estética de la naturaleza son diversas. En un extremo, Godlovitch rechaza que la imaginación pueda tener espacio en ella: "La naturaleza apreciada estéticamente es, precisamente, aquello que no deja nada a la imaginación."[528] Para Godlovitch el ejercicio de la imaginación está ligado al artificio humano. Cualquier interacción de la imaginación con la apreciación de naturaleza implica una transformación mental artificiosa de la misma, una alteración de su representación veraz, una interferencia. Lo correcto, sostiene, es tomar la naturaleza de forma cruda, tal cual se nos da, en su actualidad. Otros autores defienden concepciones en las que la imaginación posee funciones legítimas. Al considerarla como objeto estético envolvente y que no tiene marco, Hepburn advierte que apreciar la naturaleza en ocasiones va a exigir que recurramos a la imaginación. Esto sucede en dos casos. El primero marcado por el dinamismo y la mutabilidad de la naturaleza, que se nos escapa. Por ejemplo, cuando un sonido lejano se inmiscuye en nuestra apreciación, una que tiene un alcance más reducido y que de pronto se ve forzada a expandirse haciendo sitio al estímulo, que despierta nuestra imaginación, se pregunta y se imagina qué puede ser. El segundo tiene que ver con el carácter sublime de la naturaleza y las notas trascendentes que puede adquirir nuestra experiencia ante ella. En ese sentido, Hepburn defiende la importancia que la *imaginación metafísica,* hoy infra reconocida, tiene en algunos de nuestros encuentros con la naturaleza. Además de Hepburn, Emily Brady ha desarrollado una concepción de la apreciación estética de la naturaleza en la que reivindica el protagonismo de la imaginación, donde nos propone cuáles pueden ser sus buenos usos; Thomas Leddy deja espacio a que arte y artefactos sean un medio adecuado para apreciar la naturaleza sin desvirtuarla y Marcia Muelder Eaton nos advierte de los riesgos de que la ficción se inmiscuya en su apreciación. Lo vemos, a continuación.

Darse cuenta

527 R. Hepburn**,** 2004b, p. 138.
528 S. Godlovitch, "Valuing Nature and the Autonomy of Natural Aesthetics", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 38, n.º 2, April 1998, p. 181.

El carácter dinámico y sin marco de la naturaleza como objeto de apreciación estética da entrada, para Hepburn, a que la imaginación participe de manera constructiva en su apreciación. Ya se trate de casos de apreciación particularista o de ocasiones en las que estos nos invitan a ampliar la apreciación buscando algún sentido de unidad con ella, Hepburn concede a la imaginación un rol relevante en su apreciación:

> De hecho, cuando la naturaleza es declarada "bella" -no en el sentido más estrecho de la palabra, el que contrasta "bello" con "pintoresco" o "cómico", sino en el sentido amplio equivalente a "estéticamente excelente"- una parte importante de lo que queremos decir es justamente esto, que las formas de la naturaleza proveen este alcance para el juego de la imaginación. Porque lo cierto es que no es analíticamente verdadero [que lo sea]; podría haber sido de otra manera.[529]

Junto con la percepción, la imaginación nos enrola en el ejercicio estético de darnos cuenta (*realizing*), donde darnos cuenta, dice Hepburn incluye un hacer o hacerse -algo- vívido para la percepción o la imaginación. Este sería el caso, por ejemplo, de cuándo alguien, aun sabiendo de antemano que la tierra es redonda, se apercibe estéticamente de su curvatura por primera vez, al ver desaparecer un barco en el horizonte.[530] La experiencia revela al sujeto la diferencia efectiva entre saber algo, porque se dispone de información, y cuándo se hace efectivo para la sensibilidad en la experiencia el acceso a ese conocimiento, al darnos cuenta estéticamente de ello.

> En algunos sentidos, darse cuenta de algo es simplemente "saber" o "entender", donde "saber" y "entender" son analizables en términos disposicionales. Pero el tiempo presente de "darse cuenta" tiene un componente episódico esencial: es llegar-a-ser-consciente, una experiencia identificable en el tiempo (*clock-able*).[531]

El carácter episódico o esporádico que darse cuenta tiene para la experiencia estética no es un factor que confiera inestabilidad o superficialidad a la actividad frente a la que podamos encontrar o solicitar, por ejemplo, al juicio estético. Pues, darse cuenta, afirma Hepburn, contiene una referencia implícita a la verdad. Sin embargo, la actividad de darse cuenta encuentra límites ante los cuales necesita detenerse para prevenir malos usos de la misma. En esos casos, uno reconoce que la imaginación le permite llegar adecuadamente hasta un determinado lugar, pero no más allá:

> Esto es lo más cerca que puedo llegar a hacer vívida la imaginación con lo que sé del objeto. Mi darme cuenta no es aún adecuado a mi conocimiento, pero si quisiera ir más lejos en esa dirección, perdería contacto con las vistas, los sonidos y el movimiento del mundo visible, visto desde un punto de vista humano. Y eso empobrecería, no enriquecería, mi experiencia estética total.[532]

Hepburn reconoce un segundo tipo de uso de la imaginación menos común, pero igualmente relevante, al que denomina *imaginación metafísica*. En determinadas experiencias, la naturaleza nos revela aspectos fundamentales de sí misma o de la realidad como un todo, o

529 R. Hepburn, 2004a, p. 48.
530 Ibid, p. 55.
531 Ibid, p. 56.
532 Ibid, p. 58.

incluso puede sugerirnos la existencia de una Fuente trascendente en ella, algo que nos deja sin palabras. Hepburn concibe la imaginación metafísica como un "ver como…" o un "interpretar como…" que posee carácter metafísico y relevancia general para la totalidad de la experiencia del sujeto:

> La imaginación metafísica conecta con, mira a, la teorización metafísica sistemática detallada que es su soporte y justificación última. Pero no por ello deja de ser un elemento de la experiencia concreta del paisaje presente: está fundido con los componentes sensoriales, no es una meditación despertada por estos.[533]

Supongamos, por ejemplo, que nos detenemos a imaginar de manera sencilla, intuitiva, las dimensiones y funciones del sol: cómo sale el sol -cómo siempre está saliendo, elevándose, en su cénit y poniéndose simultáneamente en alguna parte-, su temperatura, su capacidad reguladora de todo lo vivo, su influencia sobre el planeta, su rol como estrella en la vía láctea de la que formamos parte, la presencia de la noche como efecto de sus ciclos, etc. De pronto, la luz natural, la luminosidad que acompaña como cualidad de fondo la mayor parte de nuestras apreciaciones estéticas de la naturaleza, que generalmente damos por hecho, también su ausencia, ganan una presencia y un protagonismo central, trascendental, prácticamente, para todo lo existente. Esto, señala Hepburn, no pertenece *per se* a una cosmología científica o a una teoría metafísica, sino que es una "postura de conciencia" (*Bewusstseinlage*) en la que se condensan.[534] Al igual que, en un momento dado, el sujeto se hace consciente de que no puede forzar a la imaginación a que le revele más cosas de las que le son dadas, según el punto de vista que ocupa y su contexto de su apreciación, por definición, ambos limitados, Hepburn advierte de los riesgos de deformar por exceso la relevancia de la imaginación metafísica, al exagerar su autoridad. Sin embargo, advierte, tampoco deberíamos perder de vista el riesgo contrario ya que, una experiencia estética libre de metafísica sería groseramente empobrecedora. Más bien necesitamos reforzar el reconocimiento de la infinita variedad de la naturaleza.

Siguiendo a Hepburn, nuestras respuestas estéticas a la naturaleza oscilan entre dos polos: uno, en el que le atribuimos cualidades expresivas en un determinado instante, y, otro, en el que mediante la imaginación caracterizamos de modo metafísico el mundo en una escala espacio-temporal inmensa. Entre uno y otro polo se dan multitud de casos intermedios que se diferencian por sus elementos, por su origen y por su intensidad. En todos ellos, la imaginación puede ser convocada en la actividad de darnos cuenta, que puede tener carácter episódico, trascendental o una mezcla variable de ambos.

Imaginar bien

533 R. Hepburn, 2004b, p. 128.
534 Ibid, p. 132.

Emily Brady defiende una concepción no cognitivista de la apreciación estética del mundo natural que encontramos en su *Estética Integrada*. La concepción de Brady abraza el propósito de apreciar la naturaleza como naturaleza, al mismo tiempo que el sujeto conserve la libertad y la flexibilidad apreciativa que la experiencia permite. Siguiendo a Dewey y a Hepburn, Brady considera que, junto con la percepción, la imaginación tiene un rol importante en la apreciación estética del mundo natural. Con ella, afirma, podemos crear perspectivas frescas del mundo.

La experiencia estética comienza con la exploración perceptiva de un objeto. Aunque Brady concede que en ocasiones la percepción opera de forma espontánea, defiende que se trata principalmente de una capacidad activa en la que podemos mejorar con nuestro esfuerzo. El esfuerzo perceptivo está ligado y orientado por nuestro interés e implica a todos nuestros sentidos. La atención que prestamos a algo está ligada, para Brady, a la imaginación, pues esta refuerza la posibilidad de que exista una variedad de perspectivas perceptivas de un mismo objeto. La percepción, por su parte, apoya la actividad de la imaginación proveyéndonos con "la coreografía de nuestras imaginaciones"[535]. No obstante, la actividad de la percepción no exige para Brady la de la imaginación. Es decir, la imaginación no es una condición necesaria de la apreciación estética. Pero cuando participa, su actividad adecuada está vinculada a la de la percepción y estará guiada por dos criterios de corrección generales: la idea de desinterés y un requisito que Brady denomina "imaginar-bien". Siguiendo una analogía con las virtudes prácticas, la describe como habilidad que adquirimos a partir del uso y que nos previene de hacer usos irrelevantes de ella, de fantasear más bien que imaginar, evitando, así, que transformemos la naturaleza en algo que esta no es. En sus propias palabras:

> ¿Hasta qué punto debe la imaginación jugar un rol en la apreciación? Puede decirse que es probable que el uso de la imaginación cause respuestas incorrectas o inapropiadas, trivializando el objeto estético. (…) Yo no creo que todas las respuestas imaginativas sean apropiadas. (…) Surgen problemas si dependemos solamente de la conexión entre la imaginación y la percepción. (…) Para remediarlo, sugiero dos guías: la primera es el desinterés, mientras que la segunda queda caracterizada al comparar la imaginación a una virtud, de forma que podamos "imaginar-bien" cuando hagamos uso de la imaginación, habilidosa y apropiadamente, en concordancia con el contexto estético de apreciación. (…) Pero ¿cómo exactamente distinguiría ese uso imaginaciones relevantes de las irrelevantes? Un aspecto importante de la virtud brinda una respuesta a esta cuestión del problema moral (usando la razón práctica), tanto como la práctica, provee la fundamentación de la virtud apropiada. En el contexto estético, la imaginación es movilizada y puesta en ejercicio de acuerdo con las demandas del objeto estético. (…) Imaginar-bien implica detectar potencial estético, tener un sentido de qué buscar y saber cuándo plegar las alas de la imaginación.[536]

Brady atribuye a la imaginación cuatro tipos de actividades o funciones diferentes: exploración, proyección, ampliación y revelación[537]. La imaginación exploradora es la que está más ligada a la actividad de la percepción, pues explora las cualidades perceptivas y sus

535 E. Brady, 1998, p. 143.
536
537 Posteriormente, cita a Kant que se suman a los usos asociativo y metafórico de la misma. (2003, p.160.)

relaciones cuando atendemos a un objeto y, en ocasiones, aspira involuntariamente a la unidad de la imagen, completando, por así decir, carencias en lo percibido. La imaginación proyectiva implica imaginar *sobre* lo percibido y posee un carácter participativo. Un caso de imaginación proyectiva sucede, por ejemplo, cuando nos imaginamos a nosotros mismos estando en un entorno natural -en la playa o en la montaña. La imaginación ampliadora abre su capacidad inventiva, dice Brady, y despierta en nosotros una especial curiosidad en nuestras respuestas a los objetos naturales. Este uso de la imaginación nos permite aproximarnos a la naturaleza desde puntos de vista novedosos, tanto si lo hacemos conservando un vínculo con el sentido de la vista, señala, como si no es el caso. Por ejemplo, cuando apreciamos la tranquilidad de un valle, fértil y verde, o si, de otro modo, lo apreciamos como resultado geológico del efecto en el tiempo de un glaciar. Finalmente, la imaginación reveladora comienza donde acaba la ampliadora, cuando en el valle excavado por el glaciar paso a apreciar el tremendo poder que la tierra tiene en relación a mí. La verdad a la que tengo acceso en mi experiencia por medio de la imaginación reveladora no es extra-estética, sino que forma parte de lo apreciado. Así, apunta Brady, la imaginación reveladora conserva vínculos con la aprehensión poética de las ideas estéticas de Kant y con la imaginación metafísica de Hepburn.[538]

Brady divide los casos de apreciación en los que participa la imaginación en dos: aquellos en los que la imaginación opera ligada a la percepción y aquellos otros en los que ese vínculo es menor. En el primer caso, la percepción guía a la imaginación dándole dirección y sugiriéndole señales sensoriales. La percepción detecta y muestra la información estética más relevante para la imaginación mientras que ella sigue el ejemplo. Allen Carlson presenta en este punto una alegación a Brady y le reclama que para saber cuáles son las propiedades perceptiva e imaginativamente relevantes e irrelevantes de un objeto estético necesitamos de su concepto, de modo que el resultado de nuestra apreciación, su corrección, se ajuste al conjunto de propiedades estéticas que vinculamos a él:

> (Brady) apela a tres formas en las cuales nuestras imaginaciones han de ser guiadas: (i) por el modo en que las cualidades del objeto evocan y dirigen la imaginación; (ii) el desinterés; (iii) imaginar-bien, lo cual sucede cuando usamos la imaginación habilidosa y apropiadamente, de acuerdo al contexto de apreciación estética. Estas guías pueden ser útiles usadas contra el subjetivismo, pero el problema, al menos con (i) y (iii), es que parecen requerir de conocimiento para ser efectivas. [539]

A mi modo de ver, Brady le da involuntariamente la razón a Carlson y también a Eaton cuando sostiene que a veces trivializamos o sentimentalizamos la naturaleza transformándola en algo que no es, con ejemplos como el que presenta, al hablarnos de un cordero vestido con ropa de bebé. A pesar de que se trata de un ejemplo realmente cursi, creo que al imaginar

538 E. Brady, 2003, pp. 154-58.
539 A. Carlson, "Budd and Brady on the Aesthetics of Nature", *The Philosophical Quarterly,* vol. 55, nº 218, pp. 110.

un cordero vestido con ropa de bebe no dejamos de imaginar bien un cordero. No transformamos al cordero en algo que no es. El problema es que, desde el principio, se trata de una imaginación artísticamente pobre y sigue siendo pobre si la utilizamos como recurso en nuestras experiencias estéticas de la naturaleza. Como defendí anteriormente[540], esta forma de imaginar un cordero u otros animales pertenece a una tradición cultural, la de las fábulas, y pienso que debería ser aceptada como adecuada. No todos los casos de naturaleza fabulada son artísticamente pobres o malos ni contravienen una suficientemente buena representación de la naturaleza. Contamos con un estupendo caso, por ejemplo, en el conejo blanco de *Alicia en el país de las maravillas*. También aquí el conejo está vestido de forma extravagante, con ropa victoriana, para un animal; el simple hecho de estar vestido lo es. Siguiendo a Brady, si al apreciar un conejo blanco, éste nos evocara al conejo blanco de Alicia, de manera similar podría considerarse un uso irrelevante de la imaginación, si nos centramos en esa característica. Pero a pesar de la ropa, se trata de una representación artísticamente buena de un conejo natural y, en ciertos sentidos, también de su comportamiento. El conejo blanco de Alicia se mantiene en contacto permanente con conejos blancos no imaginarios de formas relevantes y puede ayudarnos a centrarnos en la información natural real del conejo que ahora tenemos delante, en el que la buscamos. Sin embargo, este no siempre es el caso. Y sucede, como señala Eaton, que la ficción juega un papel importante en el modo en que las culturas se representan el mundo natural y responden ante él. Eaton llama la atención sobre dos defectos en los que a menudo la ficción representa mal la naturaleza. Uno, sentimentalizándola; otro, demonizándola. Ambas opciones, nos llevarían a interpretarla y responder inadecuadamente ante ella. Lo que sucede, básicamente, nos dice, es que, influidos por la ficción, proyectamos arte sobre la naturaleza. Lo vemos en su conocido ejemplo del *Síndrome de Bambi*. La enorme influencia de este relato y su posterior animación, dice, hace muy difícil que cualquiera que mire a un ciervo, no vea a Bambi. Pero, que todos los ciervos nos recuerden a Bambi, no es en sí mismo un defecto de la representación que Bambi hace de los ciervos, sino más bien lo contrario. El verdadero problema lo encontramos con la afirmación más fuerte con la que Eaton se compromete y en la que sostiene que lo anterior implica que en los ciervos *solo* vemos a Bambi y no a los ciervos como tales. Es decir, que no solo proyectamos, sino que confundimos la ficción con la naturaleza o que, si no la confundimos, equivocadamente pensamos que es tan fidedigna, que podrían ser intercambiables:

> Esto también ha hecho increíblemente difícil mirar a un ciervo en términos que sean verdaderos para él como objeto en sí mismo e incluso más difícil responder a él en términos apropiados al rol que crecientemente juega en los sistemas ecológicos en los que se ha vuelto dominante. (…) Hemos sido seducidos por una imagen sentimental que es difícil de sacudir. Incluso en presencia

540 M.d.M, Rosa Martínez, "On Brady's Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature", ESA Conference, 2012, Universidade do Minho, Braga & Guimares, Portugal.

> de árboles desgarrados por ciervos quienes, a su modo, de hecho, luchan por la comida, continuamos pensando en todos los ciervos como Bambis.[541]

Pero, que alguien o, incluso, que la mayoría de las personas de una misma cultura, tenga apreciaciones estéticas individuales guiadas por malas representaciones artísticas no es un problema en sí mismo, salvo individualmente para cada caso de apreciación. Lo único que nos dice es que estamos, individual y colectivamente, estéticamente mal orientados respecto de ese objeto, quizá tanto como para desconectarnos completamente de él, en cuyo caso, no estaríamos apreciando la naturaleza como naturaleza, que es nuestro objetivo. La estaríamos apreciando como arte. El problema real lo encontramos cuando la ficción traslada su influencia al espacio de las políticas públicas. Este es el trasfondo de la posición de Eaton, que trabaja en el ámbito de los paisajes sostenibles, el problema que parece haber detectado tras el caso Bambi y que un tipo de apreciación estética de la naturaleza seducida por la ficción no alcanza a identificar y frenar.[542] De ser así, existen responsabilidades técnicas que, en el caso de las políticas públicas, son exigibles, pero en el caso de la apreciación estética, no. Cuando nos comprometemos con el uso de la imaginación -ya sea para crear ficciones de la naturaleza o para apreciarla estéticamente- no estamos obligados a vincularnos a conceptos científicos de la naturaleza, sino, en todo caso, meramente a conceptos del sentido común, si disponemos de ellos. Bambi es un ciervo. Artísticamente, es un buen ciervo y pertenece al género de la fábula. Por ello, su comportamiento está, en algunos sentidos, antropomorfizado; en otros, no. Todo aquello que provenga de su antropomorfización fabulada será irrelevante o, eventualmente inadecuado, para la apreciación estética de ciervos naturales. Pero ¿es esto un defecto de la representación artística? Tal y como yo lo veo, no. Podría ser un defecto del uso que hago de la representación, si decido importarla a mi apreciación como información correcta en su totalidad, omitiendo el hecho -también conocido- de que se trata de una fábula. Pero las fábulas no son relatos científicos y, al leerlas, lo sabemos. Simplemente, jugamos a ese juego con sus convenciones. Y lo mismo sucede cuando al ver un ciervo me recuerda a Bambi. La fábula es artísticamente buena, mientras que las directrices que guían las políticas de los departamentos de recursos naturales no lo son y quizá mi apreciación tampoco lo sea. O sí. No lo será si pienso que los ciervos *son* Bambis; sí, si los ciervos me resultan evocadores del ciervo Bambi y me entretengo en la apreciación de un ciervo natural con su imagen.

---

541 M.M. Eaton, *Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 56:2, Spring 1998, pp. 152-53.

542 Ibid., p. 152: "En los Estados Unidos, la mayoría de los Departamentos de Estado de Recursos Naturales han tenido como objetivo primario preservar y proveer ciervos en número suficiente para satisfacer a los cazadores. Los arquitectos de paisaje tendieron a exacerbar la situación con sus preferencias por los bordes definidos y, así, también han contribuido a incrementar el límite de los bosques. Tal planificación ha sido llevada a cabo sin gran medida sin tener en consideración otros organismos que los animales de juego y las aves. El resultado ha sido una explosión en la población de ciervos y un decrecimiento en la población de ciertas especies de pájaros cantores y de árboles. Se dice que, de hecho, en algunas áreas los ciervos se han vuelto alimañas. Pero ¿cómo puede uno mirar a un ciervo o a una imagen de un ciervo y no imaginárselo como la inocente y noble criatura que Salten retrató? Tendemos a responder tal y como la concepción ficcional nos dirige a hacerlo."

¿Cuáles son, entonces, los riesgos que la ficción puede presentar para la apreciación estética de la naturaleza *como naturaleza*? Creo que podemos resumirlos en cuatro: uno, que sus representaciones no conserven propiedades estéticas relevantes de los objetos naturales -no que todas sus propiedades tengan que serlo; dos, que las representaciones artísticamente pobres desvirtúen o empobrezcan innecesariamente la apreciación estética del objeto natural; tres, que el uso de las representaciones artísticas consista en tomarlas en bloque para apreciar la naturaleza sin hacer un buen uso de las convenciones que median entre arte y naturaleza; y, cuatro, que inadecuadamente exijamos a la ficción convenciones ontológicas o epistémicas fieles o próximas a las de las representaciones científicas. Este es el defecto en el que, pienso, incurre Brady en su noción de "imaginar bien", tal y como, por otro lado, con razón le reclaman Carlson e Eaton. Considero que la contribución de la imaginación artística brinda a la apreciación estética de la naturaleza es diferente a simplemente considerar la naturaleza artísticamente. Esto es algo que se puede apreciar cuando nos manejamos con casos de buenas representaciones artísticas de la naturaleza como, por ejemplo, con piezas musicales como *Las cuatro estaciones* de Vivaldi o *Finlandia* de Sibelius, con las naturalezas muertas o muchas otras representaciones pictóricas, figurativas o no, poesía, etc. Con el objetivo de asegurar la corrección de nuestra apreciación estética, pienso que Brady restringe demasiado la imaginación. Con ello, su enfoque gana el efecto no deseado de dar prioridad a la información científica o conceptual a costa de los productos de la imaginación, comprometiendo, en ese sentido, su concepción no cognitivista de la apreciación estética.

Por otro lado, también hay formas no artísticas en las que la imaginación puede separarse demasiado de la percepción y comprometer su buen uso. Brady menciona el caso de alguien que aprecia un acantilado y siente que su placer aumenta al conocer que se trata de un punto habitual de suicidios. Brady considera que tener en mente el acantilado vinculándolo a la sangre y a los cuerpos caídos nos empuja a alejarnos de las propiedades del acantilado. Tal y como yo lo veo lo irrelevante aquí no descansa en el uso de la imaginación, que es adecuado, puesto que, tristemente, por ese motivo es escogido como lugar de suicidio, sino en la información que incorporamos a la apreciación. Dejamos de apreciar el acantilado como objeto natural para apreciarlo secundariamente y centrarnos en imaginar el destino final de esas personas. No sucede lo mismo, por ejemplo, si relacionamos el acantilado como lugar en el que se practica el ala delta. Esta asociación es estéticamente relevante, puesto que si nos imaginamos -o practicamos- ala delta en un acantilado, la actividad no nos distancia del mismo, sino que nos provee de un caso altamente enriquecido que potencia mi compromiso con el objeto y con el entorno. Por ello, habrá casos en los que la imaginación se desvíe, pero no porque nos comprometamos en un mal uso de ella, sino en un uso desviado o ampliado a otros objetos en la apreciación estética de la naturaleza. Este desacierto en el uso de la imaginación queda mejor descrito en la siguiente formulación de

Brady cuando, en otro momento, divide la responsabilidad de la actividad de la imaginación entre el objeto estético, el sujeto y la situación:

> Mientras que en la mayoría de los casos la imaginación (trabajando según líneas relevantes) realza la apreciación, las cualidades estéticas pueden ser apreciadas en muchos casos usando la imaginación. El grado en el que la imaginación está activa dependen del espectador individual, de la naturaleza del objeto estético y de la situación estética misma.[543]

Me siento más cómoda con esta responsabilidad tripartita, pues pienso que no estamos estéticamente obligados a considerar las propiedades perceptivas reales del objeto como la única fuente estética de nuestras imaginaciones y, además, nos permite identificar casos mejores y peores y no sólo buenos y malos usos de la imaginación. El uso puede ser bueno y el caso malo -como el caso del acantilado o del cordero vestido con ropa de bebé. Al igual que, a buen seguro, encontraremos casos buenos y usos malos.

Thomas Leddy propone un modelo de apreciación estética de la naturaleza basado en las artes, con el que defiende que es posible apreciar estéticamente la naturaleza a través o acompañados de elementos artísticos, como caso de percepción imaginativa. Bien sea como marco de la apreciación (a la vez que escuchamos música o enmarcando la apreciación con unos prismáticos o a través de la ventana de un coche), bien imaginándonos que una determinada instancia de nuestra apreciación estética del entorno podría tener un correlato artístico (sería buen material para inspirar una pintura, una canción o un poema, por ejemplo -como tantas veces sucede).

Como estos autores, yo también reivindico la importancia de la imaginación en la apreciación estética de la naturaleza. El lugar que ostente la imaginación en cada caso, varía en función y grado, dependiendo de cuestiones como cuál es el tipo de apreciación que puntualmente abracemos -si es meramente recreativa o se trata de un caso de apreciación estética de la naturaleza atenta o trascendental-, de cuál sea la edad y las competencias cognitivo apreciativas del sujeto en cuestión -un niño[544], un adulto, un anciano, alguien que nunca ha visto el mar, un desierto, un río caudaloso o animales salvajes, etc.- y de con qué otras actividades apreciativas a la meramente estética se relacione o con las que ocasionalmente pueda enlazar o colaborar, como en el caso de la *imaginación metafísica* de Hepburn, la científica o, siguiendo a Leddy, la artística, como vemos a continuación.

2.2.7. La naturaleza a través de las artes

Thomas Leddy defiende que apreciar estéticamente la naturaleza como naturaleza a través de las artes es un modo legítimo y viable de hacerlo. El modelo de Leddy muestra que

543 E. Brady, 2003, p. 151.
544 Véase, P. von Bondsdorff, ESA 2022, (University of Jyväskylä): "Aesthetics, Culture and Nature" en: https://www.youtube.com/watch?v=Wkg6bWb0yHU&ab_channel=EuropeanSocietyforAesthetics

apreciar la naturaleza como si fuera arte no implica confundirla o tomarla literalmente por arte, algo con lo que estoy de acuerdo. Leddy sostiene que este tipo de apreciación es un caso de percepción imaginativa en el que nos comprometemos cuando, por ejemplo, nos dirigimos en coche, escuchando música, a un entorno natural.

La propuesta de Leddy se ha enfrentado a diversas críticas, en especial, a las formuladas desde posiciones cientificistas, como la de Allen Carlson. A Carlson le preocupan dos grupos de cuestiones. El primero tiene que ver con que se malinterprete al objeto. Para Carlson esto ocurre debido a la influencia del pintoresquismo.

> El modelo del paisaje es el descendiente directo del concepto clave del culto al escenario: lo pintoresco. Este término significa literalmente "como una pintura" e indica un modo de apreciación por medio del cual el mundo natural es dividido en escenas, cada una de las cuales aspira a un ideal dictado por el arte, en especial por la pintura de paisaje. El concepto guio la apreciación estética de los turistas del siglo dieciocho que perseguían escenarios pintorescos con la ayuda de las "gafas de Claude.[545]

Leddy responde a Carlson que maneja un modelo de arte anacrónico: "el arte cambia con el tiempo. Al igual que cambia el arte, también lo hace el ver la naturaleza como si fuera una obra de arte."[546] La alegación de Leddy me parece adecuada, pero incompleta. Es cierto que no somos pintoresquistas del siglo XVIII, pero esto no implica que el pintoresquismo no pueda tener una lectura actualizada; solo, que ha perdido su literalidad histórica. En general, creo que no es correcto interpretar la vigencia de los modelos o de los movimientos artísticos exclusivamente en términos literales. El arte pide o exige un pluralismo histórico e interpretativo. Así, estando de acuerdo con Leddy en aquello en lo que su alegato responde a Carlson (sobre la actualidad del pintoresquismo de antaño) no lo estoy en lo que se refiere a su posible lectura hoy, por minoritaria que fuera, aspecto en el que Carlson podría llevar esa parte de razón, y que quedaría por conceder o rebatir. Al mismo tiempo, creo que esta puntualización no es del todo justa con Leddy quien, al final, apela al pluralismo de las artes contemporáneas frente al pintoresquismo, entendido como modelo artístico canónico de la naturaleza atribuido al momento de su florecimiento. Por ello, pienso que la verdadera respuesta consiste en explicar en qué sentido el arte depende de y representa bien a la naturaleza y, de ese modo, no anima una mala interpretación de ella. En el segundo grupo de cuestiones Carlson se preocupa por las condiciones de corrección de la apreciación, en las que destacan las garantías de objetividad. Malinterpretar al objeto nos conduce a defectos apreciativos que Carlson quiere evitar. Por un lado, sostiene que apreciar la naturaleza como si fuera arte, nos lleva a adoptar un punto de vista irrespetuoso frente a ella. Le reclamamos a Carlson que el arte, no puede ser tomado únicamente como opuesto ontológico a la naturaleza, sino como depósito temático y medio de representación colectivo de la misma, lo cual incluye una profunda admiración y respeto hacia ella. Carlson plantea otro problema acerca de la relevancia estética de la naturaleza cuando esta es apreciada como arte cuando

545 A. Carlson, 2000, p. 45.
546 T. Leddy, 2005, III., p. 5.

se pregunta: "¿Qué de todo aquello que un objeto nos presenta a los sentidos, si es que hay algo, es relevante para su apreciación apropiada?".[547] Leddy acusa a Carlson de abrigar una concepción dualista del mundo, puesto que parece concebir la mente del sujeto estético como poblada de pensamientos, ideas, imágenes, asociaciones y bits de información, que existe lo que está dentro y lo que está fuera del sujeto, mientras que, en su aproximación fenomenológica, Leddy entiende que esos pensamientos, ideas, imágenes, etc. son aspectos del mundo percibido y que mundo experimentado y mente se conforman mutuamente. Carlson contrapone el objetivismo de su posición cientificista al postmodernismo, como posición que defiende la relevancia de cualquier aspecto, en tanto en cuanto se la otorgue el sujeto. Leddy defiende que la posición pragmatista que él ostenta no cae dentro del alcance de las críticas al postmodernismo: "mi posición es pragmatista, no postmodernista como Carlson define: relevante es "lo que funciona", en donde "funciona" se refiere a lo que nos conduce a una experiencia estética positiva: no se trata de que cualquier cosa sea relevante, sino de que cualquier cosa *podría* serlo."[548] Un tercer aspecto planteado por Carlson va a ser frontalmente rechazado por Leddy. Se trata de la exclusión de la imaginación y la metáfora, asociadas a los relatos mitológicos que, sin embargo, Carlson propone como relatos relevantes para la apreciación estética de paisajes. En palabras de Leddy:

> Al admitir que existen descripciones mitológicas culturalmente encarnadas, Carlson hace una concesión mayor a enfoques no científicos basados en la cultura. Aun así, ¿por qué contaría una descripción mitológica como adecuada y no lo sería una descripción artística o imaginativa? ¿No es la mitología una forma del arte de la literatura? Si la mitología es permitida para su consideración cuando apreciamos el entorno natural entonces también debería serlo el arte. Consideremos el caso de Wordsworth cuando escribe sobre los lagos de Inglaterra. En el proceso él utiliza metáforas. Está creando su propia mitología, pero también lo es para otros. Está incrustando sus metáforas en nuestra experiencia, especialmente si leemos sus poemas a la vez que paseamos por la cercanía de los lagos.[549]

La exclusión de la metáfora como contenido relevante para la apreciación estética supone para Leddy un límite imposible de aceptar, afirma, "puesto que es precisamente el ver metafórico lo que da lugar a la experiencia estética".[550] Uno de los aspectos centrales de la apreciación que entronca con el uso de la metáfora, como vimos en 2.2.5., donde reivindico su protagonismo en la percepción de propiedades expresivas de la naturaleza. Asimismo, en 2.2.3. vimos que Carlson recurre a las propiedades expresivas en *el argumento de lo que hace daño a la vista*. Lo hace para resaltar el valor estético de la belleza natural respecto al que puedan exhibir los productos del ser humano en un entorno natural -modificado por la presencia de objetos de deshecho-, ligando su valor expresivo con lo que denomina valores vivos del objeto estético. Leddy define las propiedades expresivas como propiedades emergentes de la relación que establecemos con la naturaleza. En ella, la autoconciencia emocional del sujeto desempeña un rol fundamental en la apreciación de estas propiedades, al tiempo que, como

547 A. Carlson, 2000, p. 216.
548 T. Leddy, 2005, IV., p. 6.
549 Ibid., IV., p. 7.
550 Ibid., IV., p. 7.

sostiene Hepburn, nuestra autoconciencia emocional se forma teniendo a la naturaleza como horizonte mental de los contenidos y de la reflexión sobre nuestras propias emociones. Por su parte, Leddy defiende el carácter estético relacional y no diferenciable en el objeto de estas propiedades. Las propiedades expresivas: "no están ahí independientemente de la experiencia humana. Además, las cualidades formales y expresivas son abstraídas unas de otras sólo artificialmente. Un formalismo débil ignora esto –uno grueso no."[551]

Crítica a la exportación del formalismo artístico a la naturaleza de Carlson

El cientificismo de la apreciación estética de la naturaleza de Carlson, su *Modelo del entorno*, se presenta como una crítica frontal al formalismo, como un antiformalismo. Su concepción de la apreciación estética de la naturaleza está basada en una analogía con la apreciación estética del arte, establecida a partir de los requerimientos cognitivos que ambas exigen. Carlson piensa que la naturaleza y sus objetos no son equiparables a objetos artísticos y, por tanto, que la forma correcta de apreciarla, aun siendo análoga a la del arte -ambas exigen conocimiento- no es la misma. Como vimos, la apreciación estética de la naturaleza para Carlson incluye como requisito la idea central de que la naturaleza es un *entorno* y que este es natural. Partiendo de ahí, un argumento central separa la apreciación estética del arte y la de la naturaleza: que la naturaleza como entorno envuelve al sujeto, le rodea y le incluye en la apreciación. Para Carlson, este hecho implica la imposibilidad de enmarcar formalmente y apreciar la naturaleza al mismo tiempo, llegando a comprometerse con la idea de que ningún marco es necesario para la apreciación y que, por ello, *todo* marco es inadecuado.

> Brevemente: uno no puede a la vez estar en el entorno que aprecia y enmarcar ese entorno; si uno aprecia el entorno estando en él, el entorno que está apreciando no es un entorno enmarcado. Consecuentemente, el hecho de enmarcar debe ser visto como una forma inapropiada de intentar apreciar estéticamente el entorno natural. Sin embargo, sin imponer un marco, no es posible verlo como poseedor de cualidades formales. Enmarcarlo permite que el entorno sea visto como poseedor de ciertas cualidades formales indeterminadas; sin enmarcarlo, el entorno aparentemente no posee cualidades formales, indeterminadas o de otro tipo. Así, cuando es apreciado del modo adecuado, el entorno natural como tal no tiene cualidades formales que apreciar.[552]

El modo apropiado de apreciar estéticamente el entorno natural es la implicación activa de alguien que está en el entorno, siendo parte de él y reaccionando a él. Así, la apreciación estética adecuada se muestra como inconsistente con el enmarcado del entorno. Para enmarcar una porción del entorno, uno debe convertirse en un observador estático, separado de esa porción, a la que ve desde un punto externo específico. Pero uno no puede estar comprometido en la apreciación implicada y activa a la vez que mantiene el punto de vista estático externo requerido para enmarcar. Si uno aprecia el entorno estando implicado en él,

551 Ibid., II., p. 2.
552 A. Carlson, 2000, p. 37.

lo que aprecia no es un entorno enmarcado.[553]

Carlson piensa que enmarcar el entorno es algo que está animado por el *culto al escenario,* propio del arte, que subyace al que se cultiva en la pintura de paisaje y en el que se equipara la importancia de las propiedades formales para la apreciación y la evaluación del entorno natural y las que estas tienen en el caso del arte. Al enmarcar un entorno, sostiene, adoptamos un punto de vista externo, perdemos contacto con el carácter tridimensional envolvente del objeto que nos incluye y que exige de nosotros un dinamismo participativo y multisensorial permanente, incompatible con él. Pasamos entonces a apreciar estéticamente la naturaleza bajo criterios artísticos. Caemos en lo que denomina como *Modelo del paisaje*, típico de la pintura de paisaje y de la categoría de lo pintoresco, según la cual la composición formal del contenido apreciado busca o se orienta hacia la apreciación de un tipo de belleza pictoricista[554] que este género y esta categoría cultivan. Si, por otro lado, apreciamos objetos naturales aislados del entorno al que pertenecen, entonces caemos en el *Modelo del objeto*, según el cual el objeto natural, es apreciado como si tuviera la autonomía de un objeto artístico, atribuyéndole una independencia estética respecto del entorno que en realidad no tiene.

Carlson lleva razón cuando señala que la naturaleza no es arte y que no es correcto apreciar sus objetos de la misma manera. También cuando señala la dependencia que los objetos naturales mantienen con su entorno. Pero, no toda apreciación formalista de la naturaleza tiene lugar bajo los criterios del formalismo artístico. Cuando Carlson dice que los objetos naturales necesitan ser apreciados estéticamente en su entorno o, si no, caemos en el *Modelo del objeto*, indirectamente afirma que al apreciar un objeto natural no podemos limitarnos a apreciar su finalidad interna (la del mero objeto o la de alguna de sus partes), sino que necesitamos vincularlo externamente con la naturaleza, según leyes -las que estudian y enuncian las ciencias naturales. Sin embargo, promover la apreciación de los objetos naturales (según categorías) ligados a los entornos a los que pertenecen -y por ende a la naturaleza en general- desde el cientificismo particularista de la apreciación que él promulga, le compromete con argumentos holistas, algo que a Carlson le cuesta evitar.[555] Por ello, estoy de acuerdo con el argumento de Carlson, pero no por los motivos que ofrece: no con que el objeto deba ser apreciado en su entorno según categorías, sino con el hecho de que el objeto enlaza externamente con la naturaleza y, de ese modo, no es correcto apreciarlo como si no fuera así, esto es, como si se tratara de arte o como si no fuera un rasgo del objeto particular enlazar, formal, conductual y expresivamente, con el entorno o la naturaleza. Sin embargo, precisamente por ello, sí podemos apreciar objetos naturales aislados de su entorno como naturaleza, sin caer en presupuestos artísticos, tal y como sostiene Budd, como veremos con detalle en 3.2.3. En su ejemplo, Budd afirma que un tigre puede ser apreciado *qua* naturaleza

553 Ibid., pp. 36-7.
554 En el capítulo dedicado a los entornos mixtos defenderé que lo pintoresco no puede ser reducido a lo pictoricista, pues como categoría estética se alimenta de una idea de la belleza de la naturaleza, como tal.
555 Lo vimos, por ejemplo, en su argumento de la apreciación del orden como orden natural.

haciendo abstracción del entorno en el que se encuentra -un zoo, o como animal enjaulado. Esto es: el objeto natural hace, de suyo, alusión a su finalidad externa y a la relación de esta con la naturaleza, incluso cuando es apreciado aisladamente, sin atender a su entorno. Al apreciar el tigre lo apreciamos como objeto natural particular y como naturaleza. Sin embargo, siendo viable lo que propone Budd, y constituyendo así su caso un argumento estable contra el antiformalismo, considerado exclusivamente en su variable artística, entiendo que Carlson conserva parte de razón cuando sostiene que la apreciación de un objeto natural en su entorno y la del objeto desvinculado del mismo, (cosa que él no concede), no son lo mismo. Y no lo es porque una parte de las propiedades estéticas del objeto natural son las que son y son como son debido a la relación que el objeto mantiene con su entorno. Cuando apreciamos al tigre aisladamente, esas propiedades no están disponibles, o, estándolo, quedan veladas sus valencias ambientales, relacionales, la evidencia de que algo es de cierta manera debido a la relación que el objeto mantiene con el entorno, y a pesar de que podamos apreciarlo aisladamente como naturaleza.

Lo mismo sucede con la apreciación estética de los entornos naturales, considerados como paisajes, esto es, formalmente enmarcados. No todo enmarcado formal de un entorno natural es necesariamente un enmarcado artístico. De hecho, en muchas ocasiones los objetos naturales se presentan o se prestan como elementos formales relevantes para enmarcar nuestra apreciación del entorno y lo hacen sin ningún vínculo a criterios o motivos artísticos. El entorno y en él sus objetos llaman nuestra atención (por su tamaño, por su posición, por la luz, por su dinamismo, etc.) haciendo que el foco de nuestra apreciación se genere y descanse de una determinada manera, con apoyo en ciertos rasgos, algo que también tiene que ver con la posición relativa, física y existencial, que ocupa el sujeto en el entorno para apreciarlo y no porque la posición implique la adopción de un determinado punto de vista, el de una mirada artística. Darse entre ciertos límites es un requerimiento de la apreciación estética -de la aprehensión. Como sostiene Santayana:

> No podemos apreciarlo todo; debe haber límites y énfasis en nuestra apreciación estética de la naturaleza como los hay en nuestra apreciación del arte. Sin esos límites y énfasis nuestra experiencia del entorno natural sólo sería 'una mezcolanza de sensaciones físicas' sin ningún sentido o importancia.[556]

Como hemos visto, el modelo de apreciación causal de Nöel Carroll ofrece una respuesta a este requisito de la apreciación. ¿Podríamos encontrarnos casos en los que el enmarcado no artísticamente orientado y el artísticamente orientado pudieran confundirse? Al final, esto es lo que afirma Carlson. Que enmarcar el entorno es enmarcarlo artísticamente y que esto es algo que confunde nuestra apreciación. Pensamos que apreciamos naturaleza, pero al enmarcarla, lo hacemos bajo premisas artísticas, inadecuadamente, tomando a la naturaleza por arte o como objeto para una apreciación artística y, de ese modo, de hecho, no la apreciamos por lo que es. Insisto: al igual que la apreciación de objetos naturales aislados

556 A. Carlson, 2000, p. 49.

de su entorno no es comparable con la que nos permiten las obras de arte juzgadas como particulares, no todo enmarcado de un entorno natural es un enmarcado artístico. Imaginemos el caso de un sujeto estético que además es un artista y que sigue la pista de un enmarcado no artístico en su apreciación estética de la naturaleza: alguien apreciando estéticamente la naturaleza sin más. Más adelante decide realizar una obra en la que busca reproducir el enmarcado visual de su experiencia estética como marco para su representación. En términos ideales, la persona que posteriormente aprecie su obra -bidimensional- (y en ella el objeto -paisaje- representado desde un punto de vista estático y, principalmente, a partir del sentido de la vista), adoptará el mismo punto de vista que el reproducido en la obra y, en ese sentido, puede entenderse que se trata de un punto de vista artístico. En ese caso, el espectador está ante una representación artística del entorno natural, no ante la naturaleza. Pero ¿era el enmarcado inicial de la apreciación estética de la naturaleza del espectador-pintor ya un enmarcado artístico? He defendido que no lo era. ¿Cuándo empieza a ser artístico ese enmarcado? Lo será cuando el enmarcado pasa a ser parte de la representación y cumpla la función de organizar las formas y el contenido de la obra. Apreciar una obra de arte y apreciar el entorno natural, aun cuando el enmarcado pueda ser, hipotéticamente -valga para el ejemplo-, el mismo, ni es lo mismo, ni puede llevarnos a confundirnos en la apreciación. Es decir, el sujeto que aprecia estéticamente la naturaleza (artista o no) no está sometido a principios o criterios artísticos para enmarcarlo. O no tiene por qué estarlo. De otro modo, ¿qué pasa cuando alguien de hecho quiere apreciar un entorno natural como si fuera arte? Primero, que al enmarcarlo no encuentra directamente en él referencias artísticas. Para apreciar el entorno directamente, *in situ*[557], como si fuera arte, necesita adoptar un punto de vista intencionalmente artístico y aproximarse al objeto de experiencia con un propósito compositivo artístico, que guíe la forma en que va a enmarcarlo y con ello su apreciación, algo que no necesita hacer cuando simplemente aprecia la naturaleza y la enmarca siguiendo la pista de los elementos naturales como tales o sigue la pista de su atención. En cualquier caso, no es la naturaleza física lo que se toma por arte: el apreciador trabaja o juega artísticamente, no con la naturaleza como objeto de apreciación, sino con el objeto de atención que se forma de ella, con su representación. Percibe e imagina intencionalmente bajo la influencia de la idea de arte. Entonces, aprecia la naturaleza como si fuera arte, por tanto, sabiendo que no lo es. Como sugiere Leddy[558], se trata de un caso de percepción imaginativa.

A continuación, voy a presentar mi última objeción al argumento antiformalista del enmarcado de Carlson. Mi objeción es la siguiente: las categorías científicas también enmarcan formalmente la apreciación estética de la naturaleza. No lo hacen según criterios

557 Utilizando un término de Montaigne, Alain Roger habla de dos modelos de *artealización* de la naturaleza directa*, in situ*, e indirecta, *in visu*, por mediación de la mirada. (2007, p. 21).
558 T. Leddy, 2005, II., p. 2.

artísticos, sino científicos -actividad en la que reclamamos se cumplen eventuales labores artísticas-, pero, no obstante, lo hacen. Lo hacen de la misma forma en la que, por ejemplo, identifican la belleza adherente, la perfección cualitativa y cuando sucede que apreciamos belleza funcional en objetos o entornos naturales, según una idea de finalidad objetiva de los mismos. ¿En qué casos?

Esto sucede, al menos, en cinco ocasiones. En primer lugar, cuando el concepto del objeto hace alusión directa a su forma,[559] como es el caso, por ejemplo, de los arco-iris, las estrellas de mar, las caracolas, las olas del mar, los puerco-espines, los tornados, o las constelaciones de estrellas. En segundo lugar, cuando el objeto se identifica perceptivamente de manera esencial por la forma o cuando hace alusión estética a ella. Contra esto se podrá aducir que, de algún modo, todo objeto se identifica por su forma. Siendo cierto, es posible confundir objetos cuyas formas son semejantes como, por ejemplo, un gato y un lince, un puma y una pantera, un perro y un lobo, una margarita y un crisantemo. Por ello, distingo entre objetos que resultan inconfundibles según sus propiedades formales, como es el caso de: las colmenas y sus panales, las dunas del desierto, los dálmatas o las cebras, determinados árboles como palmeras, cipreses o abetos, o las auroras boreales, de los que no lo son. Los objetos naturales, además, hacen alusión a determinadas formas con las que los representamos e identificamos como, por ejemplo, las montañas aluden a los triángulos, el sol y la luna evocan circunferencias y esferas, un cometa celeste nos recuerda a una cometa de papel y un caballo de mar, a un caballo mamífero.

En tercer lugar, resulta necesario atender a la forma para distinguir objetos semejantes que, sin embargo, discernimos gracias a ellas como, por ejemplo, sucede con ciertos tipos de olmos y álamos, distinguibles (entre otras cosas, a simple vista) por la forma de sus hojas. En cuarto lugar, existen ocasiones en las que las condiciones ambientales de la apreciación exigen que esta esté orientada hacia, o iluminada por, la forma de los objetos y del entorno. Por ejemplo, cuando de noche, habiendo luz de luna, o en un día de niebla, o en una tormenta de arena apreciamos los perfiles, las sombras o los colores de los objetos o del espacio circundante, ya sea por medio de la vista, del oído o del tacto. El oído puede hacernos apreciar

559 El propio concepto toma como base una percepción de carácter formal.

aspectos formales del entorno en ese tipo de situaciones como, por ejemplo, la cercanía de un curso de agua, facilitando que nos representemos la posible pendiente o la altura de su caída, la virulencia o la calma de sus aguas, la estrechez o amplitud de su cauce. O, por ejemplo, la presencia de un montículo o una pared montañosa que nos protege del viento, que cesa por uno de nuestros costados y sentimos próximo por cómo rebota nuestra voz y cuya posible altura calculamos por cómo dejan de reproducirse las sombras de los objetos en su cercanía. Lo mismo sucede con el tacto, cuando puntualmente sustituye a la visión: palpamos los objetos y exploramos algunas de sus propiedades formales para identificarlos. En quinto y último lugar, la apreciación estética puede descansar de manera especial en propiedades formales cuando determinados objetos deteriorados, fragmentados, muertos o incluso ausentes han perdido muchas de sus otras propiedades estéticas, pero conservan la forma o parte de ella, a partir de la cual nosotros los reconstruimos imaginativamente o los evocamos. Como, por ejemplo, una rana aplastada por un coche, el cráneo o la osamenta de cualquier animal, el capullo vacío de una mariposa, la camisa de una serpiente, el fósil de una caracola, una huella de dinosaurio, el zarpazo de un oso en un árbol, un tronco de árbol talado por un castor.

En definitiva, la equiparación del formalismo estético de la naturaleza con el formalismo artístico que promueve Carlson en su crítica al formalismo no es correcta y, por ende, su crítica a la exportación del formalismo artístico como modelo a la apreciación estética de la naturaleza tomada como crítica al formalismo en su totalidad. Las formas de los objetos naturales y las formas en las que enmarcamos entornos naturales o fragmentos de los mismos para su apreciación no se corresponden necesariamente con formas que apreciamos bajo criterios artísticos. Los modelos del objeto y del paisaje pueden incluir casos para un formalismo artístico, pero también para un formalismo no artístico de la naturaleza, en cuyo caso constituyen modos de apreciación estética de la naturaleza adecuados. El cientificismo de la apreciación también encuentra aquí una alegación, ya que en ocasiones las formas de los objetos guardan relación directa con el contenido o, al menos, con alguna parte del contenido de los mismos y pueden conducirnos adecuadamente a él sin atender a conceptos. Por lo tanto, no es necesario que los conceptos de los objetos den sentido y determinen la relevancia de la apreciación estética de sus formas y de su contenido -o de parte de él. Pues no sólo sucede que el contenido actúe en ocasiones determinando al menos

parcialmente la forma, sino que también sucede lo contrario. Para otorgar relevancia a la importancia de los conceptos en la apreciación, Carlson no necesita cuestionar la legitimidad de las formas y de las cualidades o componentes formales de la naturaleza del modo en que lo hace, al menos por cuatro razones. En primer lugar, por requisitos mínimos derivados de su cognitivismo. En segundo lugar, por requerimientos básicos de la percepción.[560] Es decir, por identificar objetos a través de sus propiedades sensibles como individuos de una clase. En tercer lugar, por requerimientos de la apreciación relacionados con la idea de entorno. Pues, si bien Carlson rechaza como inapropiada la posibilidad de apreciar un entorno de manera comprometida enmarcándolo o encuadrándolo según un punto de vista similar al artístico, porque la naturaleza es un *continuum*, necesitamos identificar o atribuir determinados límites estéticos a la apreciación, límites que en diversos sentidos estarán determinados por aspectos formales y que no colisionan necesariamente con el conocimiento científico: si una masa de bosque acaba aquí y podemos apreciarlo estéticamente, ahí acaba. Lo mismo sucede con el entorno de un lago, una bahía, un oasis o con el quizá más borroso límite de un desierto y aunque la identificación científica de ese mismo objeto o entorno pueda ser precisada en diversos sentidos por información extra. Los objetos y entornos naturales muestran límites propios apreciables a determinada escala o alcance, el natural de la percepción de un sujeto implicado en su entorno: la forma y los límites de un río, la fuerza y el sentido de la corriente cuando me baño en él, la oquedad de una cueva marina y la diferente sonoridad que las olas producen en ella, la hipnótica regularidad de los cristales, etc. E igualmente sucede con las relaciones internas que los objetos mantienen con los entornos en los que están o se dan. Por último, por requerimientos de la evaluación, dado su compromiso con la tesis de la estética positiva. Si gracias a la intermediación de los conceptos científicos y del sentido común de entornos y objetos naturales individuales podemos *ver belleza donde antes no podíamos verla*, donde por *ver* entendemos a un tiempo apreciar, evaluar y disfrutar estéticamente de esa belleza, entonces Carlson necesita comprometerse, como hace, con la belleza de los particulares. Sin embargo, también aquí se ve desafiado. Puesto que apreciar un objeto en su entorno, apreciarlo en relación a sus vínculos exteriores, abre la puerta al holismo y a la necesidad de considerar la belleza sistémica, como hace Rolston, enfrentándose así a sus dificultades.

Después de estas objeciones, ¿de qué forma sigue vivo el argumento de la inviabilidad del enmarcado de Carlson en una concepción viable del formalismo de la apreciación estética del entorno? Su argumento permanece activo relacionado con dos cuestiones: en relación a la inaprehensibilidad de la naturaleza de lo sublime, como lo absolutamente grande, y en la descripción del mero juzgar como la capacidad o actividad reflexiva, que esas experiencias

560 El mismo ejemplo de la ilustración *The Peacock Skirt* de Aubrey Beardsley en el *Salomé* de Oscar Wilde que utiliza, sirve para defender este aspecto. (2000, p. 21).

requieren, las cuales excluyen, aquí sí, cualquier enmarcado, -cuestiones que, a la vez, se requieren mutuamente. La inviabilidad del enmarcado no puede ser, como solicita Carlson, un requisito práctico del particularismo. Sucede más bien lo contrario. El enmarcado se presenta como una condición general de la apreciación estética de la naturaleza, para todo tipo de alcances[561], dado su carácter como objeto de apreciación: tridimensional, dinámico, multisensorial y- le falta añadir- por su carácter inabarcable o sublime. Esa es la razón por la cual la naturaleza no es *un* objeto de apreciación para nosotros, sino objeto *de* y *para* nuestra apreciación. Según enmarcados parciales del entorno, nos formamos objetos de atención de ella. Los enmarcados que hacemos de la naturaleza son legítimos, puesto que descansan en rasgos internos a la naturaleza apreciada como naturaleza, y necesarios para que haya apreciación. Y lo son, aunque ninguno de ellos sea *per se* un punto de vista estéticamente necesario. Técnicamente no existen marcos objetivamente mejores o peores, sólo estéticamente lo son. Objetivamente, en relación a los rasgos u objetos que llaman y configuran nuestra atención o a los que intencionalmente prestamos atención; subjetivamente, en relación al deleite que un sujeto pueda sentir en cada caso o a la excepcionalidad que la experiencia tenga para él.

En relación al dinamismo como rasgo de la apreciación y como posterior impedimento para el enmarcado al que apunta Carlson (o Berleant) hay que decir que éste pertenece, por un lado, tanto a los casos particulares de apreciación -en los que el sujeto típicamente no adopta una posición estática ante el entorno, sino que se mueve en él cambiando de foco y de punto de vista, sintiéndose envuelto por él y parte de él-, como, por otro, a la actividad de apreciar considerada como un proceso abierto que en sí mismo es dinámico y que se corresponde con la noción general de experiencia. A lo largo del tiempo, nuestras apreciaciones parciales del entorno natural (intencional y/o causalmente enmarcadas) van conformando nuestra experiencia estética de la naturaleza, en la que la naturaleza, como objeto de apreciación general resultante del producto interno de nuestras sucesivas apreciaciones particulares, pierde el enmarcado. Es ahí donde nos hacemos conscientes del rol estructural que posee el enmarcado para nuestras experiencias particulares de la naturaleza como objeto sin marcos y, quizá, de la relación que el enmarcado mantiene con el deleite estético que sentimos en ellas. Nuestras experiencias particulares evocan una suerte de meta representación unitaria de la naturaleza, que no busca ser una imagen global fidedigna, sino, desde un punto de vista subjetivo, dar contenido estético a nuestra idea general de naturaleza, la cual sabemos se corresponde con un único objeto para la experiencia, al que accedemos fraccionadamente, meta imagen en la que los enmarcados de los casos particulares se desvanecen. Negar la posibilidad del enmarcado, como sugiere Carlson, nos conduciría a un lugar parecido al que reclama Godlovitch cuando defiende que no es posible apreciar la

561 Nos encontramos con lo sublime no solo en el límite de la aprehensión de objetos, en los casos de lo absolutamente grande, sino también en los casos de apreciación estética de particulares, como vimos en 2.1.2.

naturaleza estéticamente según distintas escalas, ni evaluarla estableciendo comparaciones.

2.3. Resumen

En este capítulo he intentado defender dos cuestiones centrales. La primera, que la estética positiva no es una tesis convincente y, por ello, no es una concepción que sirva como modelo general para la apreciación estética de la naturaleza. La segunda, que una concepción más adecuada surge de las propuestas aunadas en el enfoque que he denominado estética crítica. He justificado la falibilidad de la estética positiva siguiendo tres requerimientos que Malcolm Budd presenta a la tesis y que indican que esta puede ser criticada en atención a su alcance, su fuerza y su modo. Apoyándome en la relación que Kant trazara entre la relación que mantienen la aprehensión y la comprehensión estéticas, he argumentado que los problemas de alcance de la apreciación estética de los entornos naturales son irresolubles. Por lo tanto, que no son exclusivos de la estética positiva y se presentan como rasgo general para todo caso de apreciación estética del entorno (natural o mixto). La estética positiva expresa este rasgo de dos maneras. Por una parte, en la tensión que lo bello mantiene con lo sublime cuando la apreciación se compromete, como sucede con el holismo, con un alcance máximamente abarcante. Por otra, cuando el alcance es menor, y la apreciación se ve desafiada por la diversidad y la multiplicidad de objetos, estímulos sensoriales y también de alcances infinitesimalmente sublimes, como acontece en el caso del particularismo. La fuerza de la evaluación siempre tiene lugar ligada al alcance y, en ese sentido, arrastra consigo sus problemas. La relación entre ambas es de proporcionalidad inversa. Cuando el alcance es mayor, la evaluación pierde definición y gana capacidad universalizadora, pero lo hace a costa de asumir un concepto delgado de belleza. Cuando el alcance es menor, la evaluación gana definición, pero pierde capacidad de afirmación, puesto que la belleza puede ganar grosor hasta dejar de serlo. Es en ese momento, cuando los argumentos de la tesis se debaten entre dos polos: un polo estético, que busca equilibrar la balanza entre los valores estéticos positivos y negativos hasta decantarlos hacia lo positivo o, al menos equipararlos, y, un polo cognitivo, que busca informar los aspectos estéticos negativos hasta transformarlos para nuestra percepción. El cientificismo se enfrenta, por un lado, a problemas que afectan al cognitivismo en general, como el de la sobre determinación categorial. Esta dificultad no encuentra solución ni siquiera cuando se solicita que el cientificismo opere como argumento interno a la tesis, como criterio selector de las categorías científicas que posean más eficacia estética. Este problema subyace como aspiración general cuando Carlson afirma que las categorías científicas son deducidas estéticamente, argumento que, he querido mostrar, descansa en premisas artísticas. En definitiva, la estética positiva no ofrece argumentos necesarios y su viabilidad se adecúa bien a requisitos empíricos, como solicita Hettinger, bien a aspectos trascendentales legítimamente vinculados a la experiencia estética.

Las dificultades de la estética positiva están determinadas por un aspecto central: la persistente evidencia de lo estéticamente negativo como conjunto de rasgos fundamentales de la naturaleza y de la experiencia que tenemos de ella. La estética crítica está integrada por el conjunto de aproximaciones o concepciones de la apreciación estética que no se comprometen con la estética positiva. Así, si la estética positiva es una tesis cuya defensa está vinculada con una concepción de la experiencia estética especialmente determinada por la evaluación, la estética crítica no lo está y abraza una concepción abierta de la experiencia estética. Ello permite incorporar a nuestra concepción de la apreciación aspectos básicos de nuestra relación estética con la naturaleza -como la apreciación de propiedades formales, negativas, emotivas o el uso de la imaginación- que quedaban desatendidos, eran subsumidos por la relevancia de la evaluación, o eran directamente rechazados en la estética positiva. Por ello, un primer aspecto de la posición que defiendo en relación a la apreciación estética de los entornos naturales consiste en reclamar la relevancia de lo estéticamente negativo. He ido paulatinamente delimitando otros aspectos de mi posición, debatiendo con las concepciones de la estética crítica. El formalismo es un aspecto fundamental de la apreciación estética en general y también de la naturaleza. Sin embargo, el formalismo kantiano y el contemporáneo presentan excesos con los que discrepo que, en cierto sentido, comparten y que encontramos en la formulación del formalismo extremo de Zangwill, cuyo ideal equipara la forma con la figura o el dibujo. Mi propósito al respecto ha sido justificar que, a la hora de apreciar estéticamente la naturaleza como naturaleza, el formalismo incluye necesariamente la denominada versión débil de la *Qua Tesis*. Esto es, que, ya se trate de naturaleza orgánica o inorgánica, la apreciación de formas naturales siempre hace alusión al concepto general de naturaleza. También en casos de lo sublime, como los de lo colosal directa e indirectamente apreciados, que no alcanzan el límite de lo absolutamente grande y desbordante para la imaginación.

Asimismo, he propuesto que los casos de lo sublime nos permiten establecer el fundamento de lo estéticamente negativo natural de manera más comprehensiva y robusta de la que nos brinda el concepto de fealdad que, siguiendo a Kant, presento integrado por tres tipos básicos: lo doloroso (o placer negativo de la imaginación), lo estéticamente interesado (como restadora y reguladora de la libertad del juicio) y lo displacentero (o placer negativo). Así, he querido mostrar, por un lado, cómo la negatividad experimentada ante lo sublime nos pone en relación con la experiencia de indisponibilidad radical de la naturaleza y alego ante Kant que, esta, más que conducirnos necesariamente al reconocimiento de la superioridad moral del sujeto, puede y, pienso, debería descansar en una experiencia de rendición y admiración, que dé así entrada a la posibilidad de apreciar el contenido sensible sin adscripción a formas. Por otro lado, que la negatividad que introduce la noción de interés en el juicio (tal y como Kant la formula) quedaría matizada y rebajada por la inclusión de lo sensual en lo sublime, pues lo reclamaría como contenido necesario que estéticamente

podemos apreciar interesada o desinteresadamente. Por último, he defendido una noción constructiva de lo displacentero natural que nos permite apreciar la naturaleza como naturaleza sin buscar acomodarla a un ideal de belleza, del que podemos disfrutar de formas legítimas, pero no canónicas, como he intentado mostrar en mi ejercicio de defensa de la plausibilidad parcial de la estética positiva.

Otro aspecto básico que forma parte de nuestra forma de apreciar estéticamente la naturaleza son las emociones que esta despierta en nosotros o que nosotros encontramos o proyectamos en ella. En el primer caso, la naturaleza actúa como agente emotivo y la apreciación es causalmente despertada por ella en nosotros. Estas ocasiones están recogidas en el *Modelo del despertar* de Nöel Carroll, quien defiende que se trata de una forma estable y duradera de apreciar estéticamente la naturaleza, compatible con otras formas de apreciación intencional. Como las que experimentamos, en el segundo caso, cuando es el sujeto quien percibe propiedades emocionales en ella. En nuestro recorrido por la justificación de este modelo, y apoyándome en un argumento de Antonio Damasio, he llegado a la conclusión de que, no sólo se trata de un modelo de apreciación legítimo, que recoge un aspecto básico de la experiencia, sino que es ontológica y lógicamente anterior a los modelos intencionales y por el que la propuesta de Carroll gana doble importancia. Por un lado, porque en relación a la percepción de emociones, como sostiene Hepburn, los esquemas de nuestra percepción dependen de la naturaleza y, por otro, su anterioridad causal vuelve a situarnos ante la idea de indisponibilidad de la naturaleza desde otro punto de vista, pues nos muestra que somos más bien nosotros los que, de diversas maneras, estamos a su disposición.

Finalmente, la estética crítica reclama a la imaginación como facultad relevante para la apreciación estética de la naturaleza. Fundamentalmente, en dos grandes tipos de casos: unos, que, con Hepburn, quedan incluidos en la apreciación que denomina como *imaginación metafísica* y, otros, en los que, junto con Brady, describe como integrados por la actividad conjunta de la percepción y la imaginación, la cual nos permite, hasta determinado punto, darnos cuenta de cosas que no estarían disponibles de no concurrir la imaginación. Esto sucede, nos dice Brady, según cuatro funciones principales de la imaginación: exploración, proyección ampliación y revelación. Brady presenta dos condiciones de corrección para el uso de la imaginación, el desinterés y lo que denomina como imaginar bien, noción que, como se le reclama, incluye una noción de relevancia que considero cognitivamente sobre determinada y cuyo alcance le he rebatido. La permeabilidad de su condición queda también reflejada en las alegaciones que he presentado frente a Eaton y su preocupación por los riesgos que la ficción puede introducir en la apreciación estética de la naturaleza mediada por la imaginación, condensados en su ejemplo del *Síndrome de Bamby*. En ese sentido, he intentado justificar cómo, en muchos casos, cuando esto sucede, simplemente estamos usando mal convenciones artísticas y no apreciando mal la naturaleza en primer lugar. Para especificar mejor este posible problema, finalmente, he identificado cuatro riesgos que la

ficción puede presentar para una adecuada apreciación estética de la naturaleza: que sus representaciones no conserven propiedades estéticas relevantes de los objetos naturales -no que todas tengan que serlo; que las representaciones artísticamente pobres desvirtúen o empobrezcan innecesariamente la apreciación de los objetos naturales o del entorno; que el uso de las representaciones artísticas consista en tomarlas en bloque sin hacer un buen uso de las convenciones que median entre arte y naturaleza; y que inadecuadamente exijamos a la ficción convenciones ontológicas o epistémicas fieles o próximas a las de las representaciones científicas.

Atendiendo a las anteriores advertencias, he querido mostrar que la estética crítica incluye la posibilidad legítima de apreciar la naturaleza como si fuera arte. Reclamándola como un caso específico de percepción imaginativa, Thomas Leddy nos brinda un modelo de apreciación basado en las artes en el que reclama que, apreciada de esa forma, en ningún caso confundimos la naturaleza con el arte, rechazando frente a Carlson que se trate de una apreciación influenciada por una concepción pintoresquista de la naturaleza. Ligado a este asunto, he criticado la exportación del formalismo artístico a la naturaleza que hace Carlson y que está en la base de sus críticas a Leddy. He debatido dos aspectos fundamentales del mismo: la incompatibilidad del enmarcado que sostiene Carlson para la apreciación estética de la naturaleza implicada y, de hacerlo, su equiparación con el enmarcado artístico. No sólo le niego ambas cosas, sino que además le reclamo que el enmarcado es una condición necesaria para que haya apreciación. He intentado justificar, además, que el cientificismo incluye de suyo un formalismo básico que afecta tanto a las categorías científicas como al acto del enmarcado necesario para apreciar la naturaleza como entorno. Concretando, le reclamo a Carlson que está activo al menos en cinco ocasiones básicas que culminan en cuatro requisitos a los que su cientificismo no puede escapar.

3. LA APRECIACIÓN ESTÉTICA DE LOS ENTORNOS MIXTOS

Llamamos entornos mixtos a aquellos espacios en los que la naturaleza convive con el ser humano y sus creaciones. El estudio de los entornos mixtos es, de otro modo, el estudio de los paisajes humanos abordados desde el punto de vista de la teoría estética. En ese sentido, entornos mixtos y paisajes constituyen un mismo objeto físico de estudio, si bien difieren ligeramente en su consideración teórica. En la tradición occidental, el término paisaje (*landschaft, landscape*) hace alusión fuerte y directa al sentido de la vista y, en su conceptualización, al objeto apreciado como estética o culturalmente experimentado por quienes habitan en él o lo visitan. El paisaje es considerado, así, como objeto de contemplación y de experiencia. Aunque cuenta con los rasgos de ser un entorno (circundante, sin marco, expresivo, etc.), la comprensión tradicional del paisaje descansa más bien en la idea de objeto panorámico. No obstante, también aquí encontramos apasionadas posiciones y divisiones dentro de los teóricos del paisaje. Como, por ejemplo, la que defiende Augustin Berque, quien sostiene una idea de paisaje cercana a la de entorno mixto:

> ¿Por qué *nacimiento* en lugar de, por ejemplo, *invención* del paisaje? Porque no me gusta ese vocabulario constructivista que induce a pensar que el paisaje sería pura creación de la mirada humana. El paisaje no está en la mirada sobre los objetos, está en *la realidad de las cosas*, es decir, en la relación que establecemos con nuestro entorno. (…) Aquí sencillamente invocaré a Platón, que, en el Timeo, llama *génesis* (nacimiento) a la realidad de las cosas (*kosmos aisthêtos*) en el que estamos sumergidos. Esto resulta muy apropiado para la realidad del paisaje, realidad que, efectivamente, nació en un determinado momento de la historia.[562]

Siguiendo a Berque, la noción de paisaje muestra que, en un momento dado, el ser humano empieza a tomar una conciencia específica ante la realidad de las cosas, ante su alrededor. El paisaje sería, así, una subespecie inicial de la posterior idea de entorno. Contamos con diversos tipos de evidencia que constatan este hecho, que es complejo. Seis son los criterios que Berque exige para

562 A. Berque, *El pensamiento paisajero*, Madrid, 2009, Teoría y Paisaje, Biblioteca Nueva, p.59.

convenir que una cultura es paisajera:

> 1. Una literatura (oral o escrita) que cante la belleza de los lugares, lo que incluye (1bis) la toponimia (en francés, por ejemplo, Bellvue, Mirabeau, Beloeil, etc.); 2. Jardines de recreo; 3. Una arquitectura planificada para disfrutar de hermosas vistas; 4. Pinturas que representen el entorno; 5. Una o varias palabras para decir "paisaje"; 6. Una reflexión explícita sobe "el paisaje".[563]

Si aceptamos los criterios de Berque para la existencia del paisaje en cualquier cultura, podemos decir que la conciencia del paisaje nace de la representación de, y el pensamiento sobre el entorno mixto generados *a partir de la experiencia o de la conciencia estética* del entorno mixto habitado o habitable. Esto es, el paisaje nace de la experiencia estética del entorno cotidiano como entorno mixto y de la reflexión o el pensamiento acerca de ella, dado que la idea y la conciencia del *paisaje* exigen y descansan en las de la *naturaleza*.[564] El paisaje surge de la incorporación de la conciencia estética de la naturaleza al entorno cotidiano. Como señala Kenneth Clark: "Más allá del muro del jardín estaban la montaña y el bosque..."[565] Curiosa y hermosamente, de acuerdo también con Adorno, la idea de naturaleza y la conciencia estética de ella surgen de las condiciones de habitabilidad, cultura y desarrollo técnico de los entornos culturales. En Oriente tanto como en Occidente, la conciencia del paisaje se produce como un fenómeno cultural ligado a la vida urbana, esto es, nacido del distanciamiento de la vida *en* la naturaleza abierta, surgido de una diferenciación del estado de naturaleza, de la condición de *wilderness* que mencionaban los pioneros norteamericanos y en su posterior regreso a ella. Así, vemos cómo los entornos mixtos mantienen una relación constitutiva con la estética de lo cotidiano. Teniéndolo en consideración (y no sólo la idea más débil de que los entornos mixtos pueden ser experimentados estéticamente también como entornos cotidianos), divido el presente capítulo entre la apreciación estética de los entornos mixtos y la de los entornos cotidianos, apreciados como mixtos. Veamos, en primer lugar, cómo son los entornos mixtos, cómo se describe el carácter mixto de los mismos, y cuáles son las aproximaciones teóricas con las que contamos para su apreciación estética. En segundo lugar, cómo apreciamos los entornos cotidianos, como entornos mixtos.

563 Ibid., p.60.

564 Ibid., p. 58: "Entre los múltiples términos que en chino quieren decir "paisaje", el más determinante ha sido *shanshui* (…). Este término está formado por dos sinogramas. El primero (*shan*) significa "montaña" y el Segundo (*shui*) "agua" o "corriente de agua". (…) El primer poeta en emplear la palabra *shanshui* fue Zuo Si (aprox. 250-305), en el primero de sus *Dos poemas de la invitación al anacoreta* (*Zhao yinsi shier shou*). El verso en el que aparece esta palabra, *shanshui you quing yin*, puede traducirse por "las aguas de la montaña tienen un sonido puro" (y por eso no necesitan, dice el verso precedente, instrumentos musicales)." Sobre el origen cultivado del término y la relación de la conciencia del paisaje con la de entorno mixto que buscamos establecer, Berque señala cómo la temprana poesía de paisaje original de China surge, tras la caída de los Han que dará lugar a un largo periodo de guerras, como una suerte de rebelión política de parte de la clase cultivada, que se materializa como una retirada a la naturaleza, (p. 70): "Para manifestar su desacuerdo con los nuevos jefes o simplemente para salvar sus vidas, muchos letrados decidieron retirarse a sus tierras, imaginándose a sí mismos como anacoretas (…) De este movimiento es de donde nació el pensamiento del paisaje. En efecto, los letrados vieron su entorno con una mirada -la del *frui-* diferente a la de sus siervos y sus esclavos, incorregibles del *uti*."

565 K. Clark, 1971, p. 25.

3.1. Los entornos mixtos

Los entornos mixtos están definidos por los tipos de objetos que los integran y por el tipo de relación que mantienen, por un lado, entre sí, en el propio entorno -si es mixta o discreta-, y, por otro, en nuestra percepción. En el primer caso, encontramos habitualmente referenciados tres grandes subconjuntos de entornos mixtos: los entornos naturales modificados, los cuales conservan un carácter natural mayoritario, los entornos agrícolas o rurales y los entornos urbanos, en los que la naturaleza ha sido transformada u ocupada en su práctica totalidad. En el segundo caso, necesitamos considerar a su vez dos aspectos. Por una parte, cómo es el carácter de lo que denominamos mixto para la percepción. Por otra, si el entorno mixto apreciado es o no un entorno cotidiano para el sujeto que lo aprecia. Así, en relación a las compresiones de lo mixto para la percepción, traigo a colación las perspectivas de Wendell Berry, Arnold Berleant y Malcolm Budd. En primer lugar, Berry nos habla de *paisajes superpuestos*:

> Los humanos necesariamente hacemos imágenes en nuestras mentes de nuestros lugares y nuestro mundo. Pero solo podemos hacer esto mediante selección, poniendo algunas cosas en la imagen y dejando el resto fuera. Y así vivimos en dos paisajes, uno superpuesto al otro.
>
> Primero, el paisaje cultural (...) entre otras cosas, es un patrón de intercambios de trabajo, bienes y comodidades entre vecinos.
>
> Y luego está el paisaje real (actual), que nunca podremos conocer del todo (...) Estos dos paisajes son necesaria e irremediablemente diferentes entre sí. Pero hay peligro en su diferencia; pueden llegar a ser demasiado diferentes. Si el paisaje cultural se vuelve demasiado diferente del paisaje real, entonces cometeremos errores prácticos que serán destructivos para el paisaje real o para nosotros mismos o para ambos.[566]

Para Berry, el mundo y los objetos de la cultura operan como una suerte de capa ontológica y perceptiva superimpuesta a la naturaleza, la cual está siempre "debajo", presente como sustrato "real". Si no estamos atentos a esa superposición de origen, nuestra percepción otorga relevancia al elemento superficial descuidando al subyacente, eventualmente, poniéndolo en peligro. La percepción desatenta condiciona nuestra apreciación del mundo natural, que queda parcialmente oculto o velado. Las palabras de Berry parecen abrazar también la idea de que en los entornos mixtos o culturales nos enfrentamos a una dificultad psicológica para percibir la naturaleza "por lo que es" y por su alcance. En términos prácticos, el arte o la cultura adquieren una suerte de prioridad pragmática en nuestra apreciación del paisaje, cuando -nos sugiere- deberíamos ocuparnos de que ambos sustratos, cultura y naturaleza, fueran percibidos más equilibradamente.

En segundo lugar, Berleant sugiere que habitamos una pluralidad de *entornos concéntricos* de los que nos hacemos conscientes a través de la atención:

> Habitamos, además, en una pluralidad de entornos, cada uno de los cuales difiere en su importancia relativa según el momento dado. La amplitud y prominencia de un entorno particular están determinadas por la actividad en la cual estemos comprometidos, nuestro interés presente y nuestra conciencia perceptiva. De lo concéntrico que habitamos ahora, habitualmente uno es dominante en cada ocasión.[567]

Por un lado, resulta claro que en términos físicos la naturaleza, como entorno, contiene a los

566 W. Berry, "Two Minds", *The World-Ending Fire*, Berkeley, 2017, Counterpoint, p. 177.
567 A. Berleant,1992, p. 132.

entornos culturales o mixtos. A la vez, éstos, tomados como entornos particulares, contienen naturaleza, pero no a la naturaleza. Por otro lado, los entornos mixtos albergan la posibilidad perceptiva de ser apreciados como cotidianos, para quienes los habitan, o como no cotidianos, para los foráneos. Un entorno cotidiano, por ejemplo, una ciudad -mi ciudad, mi barrio, mi calle, etc.- se convierte en el entorno de fondo para el cual los demás son concéntricos, de manera que aprecio en ellos elementos naturales aislados -un árbol de una acera, un perro callejero, las plantas de un balcón, una fila de hormigas junto a la rejilla del alcantarillado- a los que presto cierta atención, descuidando quizá elementos naturales ambientales, como por ejemplo el clima o el aspecto del cielo en aquel momento y si éste expresa o colorea en algún sentido concreto el ambiente general del espacio por el que tránsito. De ese modo, siguiendo a Berleant, cabe hablar tanto de entornos concéntricos tomados como objetos (naturales y mixtos), como de entornos concéntricos para nuestra percepción, según nuestra experiencia previa de los mismos, cotidianos y no cotidianos. En cada uno de ellos nos encontraremos con ocasiones apreciativas que oscilan desde los casos más extraordinarios, sorprendentes y desconocidos, más llamativos, hasta los más comunes, previsibles, reiterativos y grises.

SEGÚN SUS OBJETOS

SEGÚN LA PERCEPCIÓN

En tercer lugar, la apreciación estética de los entornos mixtos tiene lugar para Budd como *mezcla*: una apreciación del mundo natural, como naturaleza, junto con los elementos culturales o artefactuales característicos de las actividades del ser humano que encontramos en ellos, simultáneamente, para un mismo entorno o caso perceptivo (ni superpuestos, ni concéntricos):

> nuestra experiencia estética del mundo natural es a menudo mixta -una mezcla de apreciación estética de la naturaleza como naturaleza con un elemento adicional de carácter variable, basado en el diseño, la intención o la actividad humana.[568]

La mezcla a la que alude Budd, se da tanto entre elementos naturales y artefactuales, siendo estos discretos entre sí, como en la combinación ocasional no discreta de ambos en determinados objetos. Por ejemplo, cuando el entorno mismo es tomado como objeto de apreciación, y aunque los elementos en él sean discretos -como cuando distinguimos un árbol de un edificio- el entorno

568 M. Budd, 2014, p. 27.

es mixto según la idea de mezcla no discreta. Por lo tanto, la apreciación estética de tipo mixto se enfrenta al desafío de abordar y entender cómo es la apreciación cuando la mezcla de naturaleza y artefactualidad es discreta como cuando no lo es.

3.2. Apreciación estética y entornos mixtos

Los entornos mixtos nos sitúan ante un tipo de apreciación estética compleja. Intentar comprender cómo los apreciamos estéticamente nos obliga a plantearnos algunas cuestiones básicas. Siendo los tipos de apreciación estética de la naturaleza y el arte diferentes, ¿es posible conciliarlos en un único tipo de apreciación o, por el contrario, posee prioridad alguno de ellos en la apreciación? Como apunta T.J. Diffey, nos preguntamos, por un lado, "¿qué es estéticamente prioritario, el arte o la naturaleza?"[569] Tres son para Diffey las respuestas posibles: que el arte sea considerado prioritario, que lo sea la naturaleza, o que ninguno de los dos ostente esa prioridad. En este último caso, señala, encontramos concepciones que se la conceden a la experiencia estética. Aquí se inscribe una perspectiva novedosa adoptada desde la estética de lo cotidiano. La experiencia estética de lo cotidiano difiere de la experiencia estética tradicional (de la naturaleza o del arte) en que esta no sólo no exige al sujeto distanciarse del mundo y de sus intereses vitales, sino que le invita a que la experiencia estética tenga lugar en él, incluyéndolos y sin evadirse del resto de circunstancias típicas de su vida diaria: lugares, hábitos, actividades, etc. Las experiencias estéticas que tenemos en el transcurso de nuestra vida diaria nos sitúan en un lugar diferente respecto de la idea de desinterés, entendida como requisito de la experiencia estética. Las ocupaciones y preocupaciones de nuestra vida cotidiana, nuestras actividades e intereses ordinarios pueden circundar, acompañar o desencadenar la experiencia estética y, en alguna medida, formar parte de ella. En nuestra vida ordinaria tenemos un sentido de continuidad, familiaridad, interés y relación práctica con los objetos que nos rodean, con los lugares y las personas que frecuentamos, con las actividades que ejercemos y practicamos. Al mismo tiempo, esa familiaridad hace que el tipo de atención estética que prestamos a las cosas se modifique. Es lo que Arto Haapala ha denominado como *greyness* o grisura de lo cotidiano. La ausencia de una atención estética aguda basada en nuestra familiaridad con el entorno asume que la "grisura" tiene lugar como resultado de haber hecho plenamente nuestro un entorno en sentido existencial. ¿Cómo son entonces nuestras experiencias estéticas de los entornos cotidianos? La apreciación estética de los entornos mixtos y la apreciación estética de los entornos que forman parte de nuestra vida cotidiana son los asuntos que voy a tratar en este tercer capítulo.

Una segunda opción a explorar se suma, por último, a esta tercera vía en la que no otorgamos prioridad al arte o la naturaleza. Se trata de la apreciación estética de lo mixto, tomado como tal, de la que nos habla Malcolm Budd. En ella nos enfrentamos a la dificultad de tipificar cómo es lo estéticamente mixto y articular cómo puede ser apreciado, atendiendo al carácter específico de los

569 T.J. Diffey, 2007, p. 162.

objetos que lo integran, cuando éste es discreto, y cómo combinarlo, cuando no lo es.

A continuación, voy a exponer y debatir tres de las concepciones propuestas en la literatura contemporánea para la apreciación estética de los entornos mixtos. Me detengo, en primer lugar, en el funcionalismo ecológico de Allen Carlson. Lo vemos aplicado en el caso de la apreciación estética de los entornos agrícolas norteamericanos. Mi objetivo es mostrar que su modelo no es convincente, ni adecuado, pero sí lo es, en un sentido matizado que quiero apuntar, la prioridad que atribuye a la naturaleza en la apreciación. En segundo lugar, evalúo brevemente el *Modelo de la implicación* de Arnold Berleant, que aspira a transformar la estética a través de un paradigma ambiental de la apreciación. Berleant considera, a la postre, que la naturaleza es cultura, algo con lo que no estoy de acuerdo. Por ello, considero que su modelo tampoco nos brinda una buena aproximación a cómo apreciamos estéticamente los entornos mixtos. Sin embargo, sí que lo estoy con una de las premisas sobre las que lo levanta y en la que propone la necesidad de naturalizar al sujeto estético, argumento que voy a defender y que considero hace falta poner en valor. Por último, visito las concepciones de la apreciación estética de lo mixto: la definición de apreciación estética de tipo mixto de Malcolm Budd y los casos de los objetos mixtos de Emily Brady. Pienso que la definición de Budd constituye la propuesta más acertada para una buena concepción de la apreciación estética de los entornos mixtos. A partir de las ventajas y dificultades, de los aciertos y carencias que observo en todos ellos, plantearé finalmente mi propuesta de cómo podría ser una concepción de mínimos para la apreciación estética de este tipo de entornos.

3.2.1. El funcionalismo ecológico de Allen Carlson

Allen Carlson propone un modelo ecológico para la apreciación estética de los entornos mixtos. Por lo tanto, defiende un modelo basado en la prioridad estética de la naturaleza. Lo presenta ante las debilidades que encuentra en los modelos del "diseñador de paisajes" y de la "ecología del paisaje", respectivamente. El primero considera los paisajes como objetos diseñados, según el modelo de la arquitectura del paisaje, siendo el diseño relevante en ellos, artístico. Para Carlson, una concepción de la apreciación estética de los entornos humanos basada en una estética del arte, como sucede con la arquitectura del paisaje, no es verdadera para con lo que los entornos humanos realmente son. El segundo comprende adecuadamente qué y cómo son los entornos humanos, basando su desarrollo tanto en la ecología como en la cultura. Sin embargo, Carlson identifica una diferencia de foco entre la ecología del paisaje de la geógrafa Joan Nassauer, modelo con el que debate, y el suyo propio, que le hace distanciarse de él:

> La ecología del paisaje lucha por hacer que la cultura y la naturaleza trabajen juntas tratando de encontrar en la cultura alguna clase de necesidad paralela a la que revela la ecología. En contraste, una aproximación ecológica a la estética de los entornos humanos busca alinear la cultura y la naturaleza identificando una clase de necesidad ecológica que se aplicación a la cultura, particularmente a los entornos humanos. Aunque diferentes clases de necesidad ecológica pueden ser aplicables a la cultura, una que parece

> especialmente relevante a la apreciación estética de los entornos humanos es la que podemos llamar encaje funcional.[570]

No se trata, por tanto, de que la cultura funcione de forma paralela a como lo hace la naturaleza y, de ese modo, ambas en conjunción; sino, más bien, de que naturaleza y cultura de hecho encajan funcionalmente comportándose de forma orgánica. Carlson postula que la idea de encaje funcional es similar a la de unidad orgánica: "el concepto ecológico de encaje funcional es análogo a la noción estética paradigmática y tradicional de unidad orgánica."[571] Al igual que la naturaleza está organizada según distintos ecosistemas o nichos, naturaleza y cultura conforman una suerte de ecosistema funcional en los entornos humanos. Así, la idea de encaje funcional pone de manifiesto que entre naturaleza y cultura se produce un tipo de interfuncionalidad comparable a la orgánica.[572] Ambas, funciones naturales y humanas, serían asimilables, afirma, porque a lo largo del tiempo, los entornos humanos se desarrollan, por así decir, naturalmente, orgánicamente, y no como resultado de un diseño planeado de antemano, sino, evolutivamente, como respuesta funcional a conjuntos de necesidades humanas y en coordinación con su entorno natural. Por ello, para Carlson, las funciones son la razón de ser del encaje funcional y de la organicidad ecológica de los entornos humanos:

> Tales encajes son explícitamente funcionales en que acomodan el desarrollo de varias funciones interrelacionadas. El hecho de que estas funciones se desarrollen es frecuentemente la esencia de ese encaje. Como en el mundo natural, el éxito o el fracaso del encaje funcional bien puede determinar finalmente el destino -si sobreviven o no- de varios entornos humanos.[573]

Así, el funcionalismo ecológico que Allen Carlson propone como modelo para la apreciación estética de los entornos humanos o mixtos implica asumir:

1. El rechazo del enfoque del diseñador de paisajes -en el que se pone un énfasis formal en los objetos como unidades diseñadas aisladas. Frente a ello, se refrenda la importancia de todo tipo de edificios y construcciones con mayor o menor, mejor o peor, diseño, puesto que: "todos los edificios (…) son partes integrantes del entorno humano "natural".
2. Que todos los elementos del entorno poseen la misma importancia (edificios y no-edificios: carreteras, puentes, vías de tren, puertos, líneas eléctricas, etc.).
3. La importancia de las interrelaciones de todos los componentes.
4. Las relaciones entre el entorno humano y sus habitantes, destacando la relevancia de los valores vivos expresados como resultado por el entorno.
5. Que el funcionalismo de los entornos mixtos no puede ser equiparado al que identificamos típicamente con el de la arquitectura del siglo XX y el *moto* que reza

570 A. Carlson, 2009, p. 58.
571 Ibid., p. 59.
572 Ibid., p. 59: "El esteta John Hospers describe la importancia de la unidad orgánica en la apreciación del arte moderno y deja clara su conexión con el mundo natural, resumiendo el concepto como indicador de que "la clase de unidad que está presente en un organismo vivo." Así, si la unidad orgánica puede funcionar como un concepto clave en la apreciación estética sin poner en riesgo la naturaleza estética de la apreciación, entonces también puede hacerlo el encaje funcional.
573 Ibid., p 60.

> *la forma sigue a la función*. El funcionalismo ecológico de los entornos mixtos se basa y pone de manifiesto: "el encaje funcional de todos los componentes del entorno humano en su conjunto".[574]

Uno de los casos de entornos mixtos que Carlson propone es el de los nuevos entornos agrícolas. En él, me voy a detener a continuación. Es mi propósito mostrar que el modelo de apreciación de entornos mixtos de Carlson no es convincente. Y es que, como sostiene Arribas, voy a intentar justificar a continuación que su funcionalismo se muestra incompatible con la defensa de un paradigma ecológico en estos entornos y con ello la validez de los argumentos en los que fundamenta su propuesta:

> Cabría esperar que Carlson mantuviera la validez del criterio ecológico de apreciación estética para toda clase de entornos, con independencia del grado de intervención humana que hayan padecido. Sin embargo, el modelo natural ambiental propone principios diferentes para la correcta apreciación estética de los entornos naturales, los paisajes humanizados y los paisajes humanos.[575] Así Carlson ha elaborado una argumentación específica con el fin de valorar las cualidades estéticas de los paisajes agrícolas contemporáneos que se basa en la noción de "ajuste funcional", un controvertido concepto que no encaja con el paradigma ecológico postulado para los paisajes naturales.[576]

La apreciación estética de los nuevos entornos agrícolas

Los entornos agrícolas han sufrido grandes transformaciones a lo largo de la historia. Carlson menciona tres que quedan bajo el alcance de nuestra tradición estética y que han tenido lugar en la historia reciente de Norteamérica. La primera sucedió a lo largo del siglo XIX con la transformación de terrenos salvajes en asentamientos agrícolas. La segunda es la experimentada por los entornos agrícolas de la primera mitad del siglo XX, a la que menciona como edad de oro de estos entornos. Por último, la tercera sería la sufrida bajo la revolución de la agricultura industrial contemporánea, la cual ha supuesto una significativa degradación estética y ecológica de estos entornos respecto a la anterior etapa. Entre cada una de estas transformaciones median grandes cambios tecnológicos y estéticos del entorno que trajeron consigo consecuentes adaptaciones de nuestro sentido del gusto y de su apreciación. Aludiendo a un conocido testimonio de William James ante una granja de California del Norte, Carlson destaca el desagradable aspecto que mostrarían los primeros espacios agrícolas: "Cuando los paisajes modelados por la agricultura fueron creados como nuevos y no familiares, nuestra reacción estética inicial ante ellos con frecuencia fue negativa, como aquellos registrados por James (una espantosa clase de úlcera sin un solo elemento de gracia artificial con la que suplir la pérdida de la belleza de la naturaleza)."[577] Unas décadas después, y hasta mediados del siglo XX, la apariencia de los entornos agrícolas cambió sustancialmente. En ellos encontrábamos casos de apreciación estética placenteros. Campos y

574 Ibid., pp. 68-73.
575 Arribas distingue entre paisajes humanizados, en los que la naturaleza continúa marcando su apariencia y los procesos ecológicos, y paisajes humanos, en los que la naturaleza y sus procesos desempeñan un papel muy reducido.
576 F. Arribas, "Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados", *Enrahonar* 53, 2014, p. 83.
577 A. Carlson, 2000, p.175. La cita de W. James en: J.F. Hart, *The Look of the Land*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1975, p. 136.

comunidades rurales estaban bien cuidados, poseían elementos urbanísticos y arquitectónicos comunes armoniosos (vallas de madera, graneros, molinos, iglesias, escuelas, caminos, huertos, parterres ajardinados, pajares, corrales, etc.). Estos contribuían a que los valores expresivos de ese entorno fueran estéticamente positivos (cuidado, convivencia pacífica entre vecinos y animales, unión, abundancia de recursos, armonía, etc.) lo que, a su vez, supuso el desarrollo de una creciente sensibilidad estética hacia ellos. Esta etapa nos brindó entornos agrícolas de excepcional diversidad y riqueza -perceptiva, expresiva y asociativa- y supuso una época dorada que, como todas ellas, admite, estaba destinada a pasar. La posterior transformación de los entornos agrícolas trajo consigo lo que él mismo describe como dramáticas alteraciones de aspecto en todos los niveles:

> En general, vienen acompañados, por un lado, de la desaparición de la granja en general, el declive de la granja familiar y la despoblación de las zonas y comunidades rurales; y, por otro, por el crecimiento de los monocultivos especializados, el desarrollo de prácticas de granjeo corporativo mecanizado y del nacimiento del "negocio agrícola". Como resultado de esos cambios, emergen nuevos paisajes agrícolas y no sólo son radicalmente diferentes, sino que sustituyen velozmente, a aquellos que nosotros aprendimos a apreciar.[578]

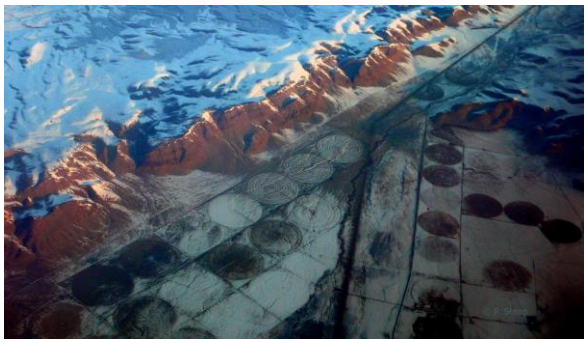
El teórico del paisaje John Brinckerhoff Jackson fue uno de los primeros en reparar en esta transformación paisajística del entorno rural del medio y lejano oeste norteamericano. La evaluación inicial que hace Jackson de los paisajes agrícolas contemporáneos es negativa desde un punto de vista social, ambiental y estético. La apariencia estética de estos nuevos espacios y la evaluación de las formas de vida y los valores que rigen las comunidades que dependen de ellos, así como su relación hacia el entorno, difiere enormemente de la que había en aquellos a los que sustituían. La nueva América, afirma: "puede ser descrita brevemente: hay bastante menos gente viviendo en ella, su trabajo ha sido ampliamente mecanizado y está modificando su propia actitud hacia el entorno."[579] Carlson sigue la pista de la descripción y la evaluación de Jackson y se muestra de acuerdo con que la transformación de estos entornos ha traído consigo consecuencias estéticas y ambientales de amplio alcance. Si juzgamos los nuevos espacios agrícolas comparándolos con los anteriores, nos vemos forzados a reconocer pérdidas muy notorias y valiosas en las cualidades de antaño. Las nuevas plantaciones, en su mayoría dedicadas a monocultivos, no exhiben diversidad o riqueza de detalle. En general, el objeto de apreciación se ha vuelto "basto":

> En conjunto, comparados con los paisajes agrícolas tradicionales, tienen apariencia anodina (*blandscape*), más que de paisaje (*landscape*), una vista plana (*flatscape*) de plana, seca y monótona mismeidad. Si James considerara los nuevos paisajes agrícolas, aunque no pudiera describirlos como escenas de "inmitigada suciedad", podría pensar apropiada la afirmación de que no tienen "un solo elemento de gracia artificial".[580]

Este tipo de espacios son habituales en todas partes, pero es en el Oeste donde tienen formas y dimensiones inusuales: composiciones difíciles de interpretar cuando los vemos desde el punto de vista de una persona de a pie, a ras de suelo, pero claramente definidos cuando los vemos desde el aire. Sobrevolándolos, empezamos a entender el paisaje americano desde una nueva

578 A. Carlson, 2000, p. 177.
579 J. B. Jackson, "The New American Countryside: An Engineered Environment", *Changing Rural Landscapes*, 1977, University of Massachussets Press, p. 28.
580 A. Carlson, 2000, p. 182.

perspectiva.[581]



A diferencia de Jackson, Carlson piensa que una parte del problema radica en ese ejercicio de comparación. Por ello, va a sugerir que no podemos apreciar el mérito de los nuevos entornos estableciendo una comparación directa con aquellos a los que sustituyen, sino que debemos aprender a verlos como radicalmente novedosos. El desafío que nos presenta su apreciación encuentra un paralelo con lo sucedido en 1913 con la recepción de las obras cubistas y futuristas del *Armory Show* en Nueva York, las cuales fueron juzgadas por un público escandalizado cómo: "las obras más inexplicables e in-artísticas", "extraña producción de los excéntricos" y cómo "la inquietante penetración de los criminales del arte". Al igual que entonces, debemos ajustar nuestra apreciación de estos entornos para juzgarlos "en sus propios términos" hoy, sin establecer referencias a los entornos anteriores que, a la postre, resultan inapropiadas. La situación no es novedosa, sostiene Carlson, sino que más bien parece algo característico de este tipo de apreciación.

581 J. Brinckerhoff Jackson*, Discovering the Vernacular Landscape*, New Haven, 1984, Yale University Press, p. 141

La historia se repite. Algo semejante sucedió con el asentamiento de los nuevos colonos en Norteamérica, cuando por primera vez hubo que aprender a apreciar la transformación de los primeros entornos naturales ocupados, posteriormente modelados por la agricultura.[582]

Contrastando las aproximaciones de Jackson y de Carlson, cabe pensar que el primero probablemente no compartiría los paralelismos que sostiene el segundo, ni tampoco la tranquilidad moral que la asimilación parece alentar. Una diferencia fundamental distancia las dos transformaciones agrarias del entorno natural (la iniciada por los primeros colonos y la de la industrialización generalizada de la agricultura) y haría incomparable la necesidad de aprender a apreciar estéticamente los entornos contemporáneos con la que pudieran tener los habitantes o los visitantes de los mismos siglos atrás. Jackson entiende que, a pesar de que todo granjero se ve en la necesidad de modificar la topografía y la vegetación de su terreno, su intención fundamental es la de "asistir a la naturaleza", mientras que los nuevos cultivos no sólo son diferentes en escala, sino que difieren esencialmente en su propósito: "crear un nuevo y completo escenario artificial para su trabajo".[583] ¿Qué incorpora Carlson de lo apuntado por Jackson en su comprensión de cómo hemos de apreciar los nuevos entornos agrícolas? La sugerencia de que, apreciados desde otro punto de vista[584], muestran valor estético genuino.

> Aquí la intensidad de color y audacia de líneas se combinan con la escala y al alcance para producir paisajes de una belleza formal que quita el aliento: un tablero de grandes cuadrados verdes y dorados, vastos rectángulos de tonos de gris infinitesimalmente diferentes o "inmensas franjas de sepia y ocre que se extienden milla a milla hasta los márgenes del cielo."[585] Cuando son vistos desde lo alto de una montaña o desde un plano ligeramente en vuelo esos paisajes captan lo mejor de la pintura geométrica abstracta en drama y poder. Y cuando uno se encuentra en medio de ellos es engullido por su belleza.[586]

Sorprendentemente, Carlson va a defender la belleza formal de los nuevos paisajes agrícolas repleta de reminiscencias artísticas, acogiéndose a criterios sugeridos por Bell:

> Una forma primaria en la que los paisajes agrícolas puedes ser simplemente bellos es en términos de su belleza formal. (…) Bell recomendaba ver las cosas "con ojos de artista" para descubrir su valor estético. Esta puede no ser la mejor forma de apreciar estéticamente entornos naturales y muchos entornos humanos, pero es una forma de empezar a administrar la cura para -dejar de- encontrar paisajes agrícolas que "carecen de valores estéticos" o simplemente "tediosos". (…) Una vez que empezamos a ver los paisajes agrícolas con "ojos de artista", su belleza formal se hace chocantemente obvia.[587]

No obstante, la belleza formal de estos paisajes no es para Carlson el único aspecto ni el más relevante a apreciar en ellos. Apreciar los nuevos entornos agrícolas por lo que estos son nos conmina a apreciarlos como entornos funcionales y la función es algo que el entorno expresa, sostiene, a partir de su buen diseño y de la necesidad de las funciones que en él se cumplen -incluidos los de la maquinaria asociada a las labores agrícolas[588].

582 A. Carlson, 2000, pp. 182-5.
583 J. B. Jackson, 1977, p. 33.
584 Beardsley, punto de vista
585 En: P. Lewis, "Facing Up to Ambiguity", *Landscape,* 1982, vol. 26, p. 21.
586 A. Carlson, 2000, pp. 185-6.
587 Ibid., pp. 94-5.
588 Ibid., p. 188: "Además, se afirma que las máquinas mismas "son más que meras máquinas: son arquitectura, donde la forma sigue a la función de modo más cierto que en la mayoría de los edificios y sin signo de dobleces (*archness*) o

> Cuando es considerada bajo este prisma, la apreciación estética de los paisajes funcionales de la agricultura moderna queda enormemente realzada puesto que, dadas las funciones que desarrollan, en general están muy bien diseñados. En agricultura, años de intentos y errores junto con las presiones de la producción han dado como resultado paisajes que puede ser apreciados como paradigmas de buen diseño –limpios y de apariencia no abarrotada, que expresan ingenuidad, eficiencia y economía. Además, no sólo los vastos campos abiertos y los cultivos ordenados, sino también las máquinas y edificios que los ocupan, son estéticamente más ricos cuando los apreciamos en términos de cómo y de cómo de bien desarrollan sus funciones.[589]

La belleza formal es, por tanto, una resultante de la excelencia de la funcionalidad del diseño y por eso, para Carlson, merece aprobación. Siguiendo la distinción de Hospers, la belleza formal no se da sólo como valor estético superficial, sino profundo, vivo, puesto que está ligada a la necesidad de la función como su razón de ser:

> Ya hemos apuntado que, en general, los paisajes agrícolas son extremadamente necesarios. Son, en el sentido de Tuan, paisajes serios "se encargan de los procesos biológicos de la vida"[590]. De hecho, muchos de estos paisajes son necesarios para nuestra supervivencia. Esto ha sido siempre una dimensión de su atractivo estético y, a menos que juzguemos que los nuevos paisajes agrícolas son en ese sentido innecesarios, también deberían ordenarnos respeto. (…) También expresan la seriedad, corrección y propiedad de la necesidad. Por supuesto, podemos dudar de la necesidad de los nuevos paisajes agrícolas y en relación a algunos de sus detalles nuestras dudas pueden estar justificadas. Sin embargo, su tendencia general, su inmensidad, mecanización y monocultivo, son probablemente necesarios y quizás inevitables en nuestro mundo moderno.[591]

El funcionalismo ecológico de Allen Carlson como fundamento para un modelo de apreciación estética de los entornos mixtos no es convincente. No lo es la necesidad que reclama para su apariencia estética, como tampoco lo es la organicidad ambiental que atribuye al encaje funcional de la naturaleza y la intervención del ser humano. Que el mundo esté superpoblado, como señala Carlson, y que el uso de ciertas tecnologías sea conveniente, en ciertos sentidos, como medio para fines del ser humano, no implica que sea inevitable y que la racionalización de estos entornos y de los medios empleados para ello tenga que ser imperativamente la que es. Todo podría ser de otro modo, sin que nada asociado a un eficaz cumplimiento de la función se viera amenazado. Paradójicamente, lo contrario a lo que defiende Carlson puede ser defendido, esto es, su argumento es falsable: que ciertas formas de tecnologización amenazan no sólo la apariencia de los actuales entornos, sino la supervivencia de los mismos, sus valores vivos y la necesidad de su función. Wendell Berry lo describe como un proceso de militarización de la comida:

> El resultado es que problemas corregibles a pequeña escala son reemplazados por problemas a gran escala para los cuales no hay correcciones a gran escala. Mientras tanto, la empresa a gran escala ha reducido o destrozado la posibilidad de correcciones a pequeña escala. Esto describe exactamente nuestra agricultura presente. Forzar a todas las localidades agrícolas a conformarse a las condiciones económicas impuestas desde lejos por unas pocas grandes corporaciones ha causado problemas de una escala imposiblemente mayor, tales como pérdida de suelos, empobrecimiento genético y contaminación de aguas subterráneas, los cuales solamente son corregibles por una agricultura localmente adaptada, alimentada por energía solar, diversificada en pequeñas granjas -corrección que, después de medio siglo de agricultura industrial, será difícil de alcanzar.[592] / El coste de este totalitarismo corporativo en energía,

---

disculpa."" La cita encerrada en este texto de Carlson pertenece a: P. Lewis, 1982, p. 21.

589 Ibid., p. 187.

590 De un fragmento anteriormente citado en el texto de Carlson: Y.F. Tuan, "Visual Blight: Excercise in Interpretation", *Visual Blight in America*, Washington DC, Association of American Geographers, 1973, p. 26.

591 A. Carlson, 2000, p. 188.

592 W. Berry, "The Agrarian Standar", 2017, p. 135.

> tierra y disrupción social será enorme. (…) Esto puede no suceder. No *necesita* suceder. Pero es necesario reconocer que *puede* suceder.[593]

Finalmente, la vulnerabilidad del funcionalismo de Carlson pone en cuestión la premisa ecológica que enlaza con él. Al revelar que la necesidad del elemento cultural no es semejante a la que exhibe la naturaleza, el encaje funcional de los entornos mixtos que predica no puede ser afirmado como semejante al de una unidad orgánica y, por lo tanto, como alternativo o superior al de la ecología del paisaje. Y es que no sólo no es este el caso, sino que, en los nuevos entornos agrícolas americanos, como denuncia Berry, claramente, existe una imposición tecnológica abusiva, que resulta biológicamente empobrecedora y, en el peor de los casos, devastadora para el entorno. Con ello, el cuestionamiento de la necesidad del encaje funcional entre naturaleza y cultura de estos entornos arrastra consigo una crítica a su propuesta como modelo de apreciación estética de los entornos humanos, en general. En este contexto, la reivindicación de la belleza formal con reminiscencias artísticas de los paisajes agrícolas pone de manifiesto el fondo del asunto. El dominio tecnológico-funcional de la naturaleza se ve reflejado en la artificialidad de sus formas. Por más atractivas, y artísticamente sugerentes que puedan ser, las formas ponen de manifiesto que no se trata de naturaleza y cultura encajando funcionalmente *como un organismo*, esto es, encajando como encaja un entorno natural, sino de un tipo de tecnología específica dictando formas y patrones sobre la naturaleza, ajenos a ella, diseñados para la maximización de una función natural específica. Se trata, por tanto, del sometimiento de todo el entorno a una severa instrumentalización artefactual y no del encaje o la comunidad funcional del ser humano con la naturaleza. Si en estos entornos apreciamos los elementos naturales como naturaleza (las plantas, el agua, el terreno, la fauna y la vida alrededor de ellos, sus interrelaciones, etc.), pronto vemos que su disposición, las formas que presentan y sus relaciones no son las que encontramos en la naturaleza; son naturaleza técnicamente modificada y administrada (mosaicos de vida, monocultivos, terrenos allanados, artefactualmente cuidados, exclusivamente allí donde son productivos). No obstante, y a pesar de ser entornos con procesos naturales altamente diseñados y gestionados, los objetos naturales cumplen funciones internas naturales (germinan, crecen, dan fruto), los cuales, siguiendo a Kant, enlazan externamente con la naturaleza y sus ciclos, según leyes. Pero lo hacen solo parcialmente, no como lo harían si su medio fuera un entorno natural no intervenido. Los ciclos y los elementos naturales que en ellos se dan son, como señala Berry, reducidos y manejados tecnológicamente hasta lo militar, para rentabilizar exclusivamente una parte de sus funciones internas -la producción- desatendiendo el resto de motivos biológicos y sociales de los procesos implicados en su entorno de referencia. Tal y como reclamaba ante el caso de los entornos bellos ambientalmente dañados de Alcaraz, el placer estético cumple adecuadamente con su función crítica. Lo vemos en la posición de Jackson, quien se apercibe de la belleza formal que exhiben los patrones geométricos de cultivo producidos por el regadío artificial y no sancionar el daño ambiental que sufren esos entornos, descalificando su apariencia y su necesidad, moral y estéticamente, en cuanto a la relación que la

593 W, Berry, "The Unsettling of America", 2017, p. 125.

belleza formal muestra mantener con la naturaleza. La noción de encaje funcional[594] que defiende Carlson, por tanto, se muestra vulnerable, pues no cumple, como afirma Arribas, con su aspiración de ser una razón ecológica necesaria. Con ello, y por extensión, lo es su modelo de apreciación estética de los entornos mixtos, cuya aplicabilidad no resulta convincente al presentarse como articulado y justificado a través de ella.

3.2.2. La estética de la implicación de Arnold Berleant

La dicotomía estética que arte y naturaleza presentan en la apreciación de los entornos mixtos encuentra en la concepción de Arnold Berleant una solución de amplio alcance, que promueve su superación: movernos hacia una naturalización de la estética como nuevo paradigma.

> …tomar la apreciación ambiental como el estándar y reinterpretar la estética artística por la natural. La cuestión escondida en mi título, entonces, es si hay una estética o dos, una estética que abarca tanto al arte como a la naturaleza o una que es distintivamente artística y otra que identifica la apreciación de la belleza natural. (…) es de hecho mi propósito defender el caso de una teoría general sin, al mismo tiempo, negar la diversidad de la experiencia individual y los factores culturales divergentes en nuestros encuentros con arte y naturaleza. Una estética universal debe reconocer estas diferencias y, su habilidad para hacerlo, es la prueba de su éxito.[595]

El dualismo original de la apreciación estética de arte y naturaleza se lo debemos, apunta Berleant, a las concepciones centradas en la apreciación de objetos de Shaftesbury y Kant. Una estética de objetos conduce necesariamente a un modelo de apreciación dual: dos objetos diferentes, arte y naturaleza, requieren de dos tipos de apreciación estética diferentes. Sin embargo, una concepción estética del *entorno* choca con la basada en una teoría de objetos, puesto que los entornos se muestran indisponibles para ser tomados por y apreciados como objetos. La toma de conciencia de este problema central facilita el cuestionamiento del enfoque de la estética ilustrada *a posteriori* también para la apreciación estética del arte:

> Es más que una coincidencia que ambos, la teoría tradicional y el compromiso dualista, descansen en la premisa de la objetivización. A pesar de ello, ¿se sigue la premisa de la experiencia apreciativa de arte y naturaleza o está dictada su percepción por la teoría? Un mundo de objetos es más fácil de circunscribir y controlar, pero ¿es este el mundo de la experiencia vivida? Si contemplamos la pintura de un paisaje desde una distancia desinteresada, obtenemos un objeto contemplativo, pero ¿qué -obtenemos- de la apreciación de un paisaje real? Aquí los problemas de objetivización son más problemáticos. Es, como hemos visto, mucho más difícil objetivizar el entorno que el arte. (…) Pero, ¿sobrevive la premisa de la objetivización en cualquiera de los dos casos? Dado que no solo es la naturaleza la que presenta un problema a la estética convencional. De hecho, su aplicabilidad a la pintura duró apenas un siglo, aunque si esta se ajustó y contó realmente alguna vez a su cumplimiento estético es, en sí mismo, debatible.[596]

---

594 Entiendo que una mejor versión de la idea de encaje funcional y orgánico que tiene lugar en los entornos mixtos ha sido planteada por Pauline von Bonsdorff, cuando incluye los efectos de lo no planificado o diseñado en esa idea de encaje: "En conjunto, lo naturalmente no planificado en el entorno construido es un efecto del tiempo, una forma en la que el tiempo natural, como opuesto al histórico, aparece ante nosotros. Llamando a esta dimensión lo no planificado más bien que contingente, quiero subrayar que pertenece como necesario a cualquier entorno habitado y que es no menos esencial que lo planificado. Cabe añadir también que añadido a lo naturalmente no planificado existe la dimensión del entorno de lo socialmente no planificado, incluyendo formas en las que la vida humana se adapta y remodela el entorno de maneras insospechadas." En: A. Light, J.M. Smith (eds), "Building and The Naturally Unplanned", *The Aesthetics of Everyday Life*, 2005, Chichester, Columbia University Press, p. 73.

595 A. Berleant, "The Aesthetics of Art and Nature", The Aesthetics of the Environment, 1992, Philadelphia, Temple University Press, p. 160-1.

596 Ibid., pp. 164-5.

Encontramos una excepción a la que acogernos en el único caso de la estética tradicional resistente a la premisa de la objetivización: los casos de lo sublime. Berleant rechaza la solución cartesiana que Kant facilita en el refugio intelectual del sujeto ante lo absolutamente grande y reclama que es en las experiencias de lo sublime donde nos hacemos conscientes de que nuestra mente no puede contener a la naturaleza, sino que, al contrario, es ella la que nos contiene a nosotros. Esta constatación pone en cuestión no solo el punto de vista externo desde el que tradicionalmente hemos pensado la apreciación estética de la naturaleza y el arte, sino que, además, exigiría la adopción de un modelo inclusivo o unitario. En palabras de Berleant:

> ¿Qué -pasaría-, entonces, si empezásemos a reconocer esa conexión? Aquí lo sublime puede servir no como un caso excepcional, sino como un claro modelo para la experiencia estética de la naturaleza. (…) Y, sin embargo, uno no necesita sumergirse en un entorno extremo para alcanzar ese sentido cualitativo de unidad. La ilimitación del mundo natural no sólo nos rodea; nos asimila. No sólo somos incapaces de sentir los límites absolutos de la naturaleza, no podemos distanciar el mundo natural de nosotros mismos para medirlo y juzgarlo con completa objetividad. (…) La respuesta apropiada a este sentido de la naturaleza es admiración no sólo por su magnitud y poder, sino por su misterio que es, como en una obra de arte, parte de la poesía esencial del mundo natural. **Qué es ilimitado** es, entonces, el último aliento no captable de la naturaleza.[597]

Las experiencias estéticas de la naturaleza en las que el sujeto se comprende como agente interno a ella, están guiadas por ese sentido de pertenencia e implicación estética con ella, que las dota cualitativamente. El sentido de unidad es también un sentimiento y, de ese modo, no sólo orienta la apreciación, sino que protagoniza sentimentalmente la experiencia. La naturalización de la estética, por lo tanto, exige, en primer lugar, una naturalización del sujeto estético, que consiste en la disolución de la distancia y la superioridad que le facilitaba la comprensión de lo sublime, derivada de la concepción ilustrada de una estética de objetos. Los casos de lo sublime no serían entonces la excepción, sino que se prestan a ser interpretados como marco, pues nos muestran el camino de una adecuada comprensión de la estética de la naturaleza, de ahí, de la estética del entorno y, en último lugar, nos orientan, si no a una reformulación, cuando menos, a una comprensión ampliada de la estética del arte derivada de lo anterior. Por ello, el rasgo unitario que para Berleant define la estética del entorno como paradigma de la experiencia estética es la implicación o *engagement*. Lo es, sostiene, porque tanto la apreciación del arte como la de la naturaleza comparten rasgos comunes que los hacen susceptibles de ser experimentados a través de nuestra implicación con ellos:

> Lo que aúna la belleza natural y las artes son algunas cuestiones comunes en nuestra relación y respuesta: ambos pueden ser experimentados perceptualmente; ambos pueden ser apreciados estéticamente; y, aún más en particular, ambos pueden funcionar recíprocamente con el apreciador incitando al participante a unirse a una situación perceptiva unificada. Tal apreciación requiere de una estética radicalmente diferente a la desinteresada del siglo XVIII. La llamo una estética del compromiso, y es una a la que invita especialmente la apreciación ambiental.[598]

La naturalización del sujeto como primer paso hacia una nueva comprensión de la estética del entorno, viene seguida, para Berleant, de la culturalización del entorno como segundo paso. Para Berleant, entorno y sujeto forman un *continuum*. La continuidad de sujeto y objeto no consiste

597 Ibid., p. 168-9.
598 Ibid., p. 172.

solamente en que el sujeto esté rodeado y así incluido en él objeto. En ese sentido, el entorno no es una realidad externa, un lugar físico que un sujeto aprecia en torno a él, sino que éste aflora en la experiencia perceptiva del sujeto con su colaboración. Además, dado que el sujeto y la actividad perceptiva están socialmente conformados, la apreciación estética del entorno para Berleant es cultural. Incluida la de la naturaleza que podamos reconocer como no intervenida por el ser humano. El entorno es naturaleza experimentada, vivida y, así, culturalmente percibida. La naturaleza virgen es prehumana, una ficción. Siguiendo a Adorno, Berleant defiende que en la naturaleza todo está histórica y, por lo tanto, culturalmente determinado: "La historicidad de la naturaleza se aplica no sólo a nuestra apreciación y a los significados que discernimos, sino también a las formas de la naturaleza. Los paisajes en los que habitamos, sus formas, vegetación y procesos están influenciados por patrones vivos característicos de las gentes que moran en ellos."[599] Por ello, Berleant considera que, al hablar de entorno, no cabe distinguir entre entornos naturales y mixtos. Vivimos en una pluralidad de entornos y, según la ocasión, alguno de ellos se muestra como dominante o preponderante para la percepción. Sin embargo, reclama no por ello el entorno es resultado de una mera construcción del sujeto. Como *continuum*, el entorno surge de la mutua interacción de ambos:

> El entorno surge del intercambio recíproco de mi yo, como fuente y generador de percepción, y las condiciones físico-sociales de mis sensaciones y acciones. Cuando estas se fusionan en coherencia, podemos hablar de entorno. El entorno no es una construcción de un perceptor o el carácter geográfico de un lugar, o ni siquiera de la suma de ambos. Es su unidad general en activa experiencia.[600]

Este segundo argumento, sin embargo, resulta problemático porque se muestra incoherente con lo que se reclama en primera instancia: la naturalización del sujeto estético rechazando el dualismo característico de las experiencias de lo sublime. Las razones por las cuales se apela a los casos de lo sublime, como modelo a partir del cual se desliga al sujeto de su distante posición de superioridad psicológico-moral y de la idea de desinterés, no parecen apoyar la idea de que, como consecuencia de esa naturalización y del compromiso inmersivo del sujeto en el entorno como *continuum*, la naturaleza sea cultural. De poco sirve aludir a la mutua interacción que se requiere entre entorno y ser humano para evitar caer en un construccionismo de la experiencia por parte del sujeto, pues, de lo contrario, se hace necesario reconocer algún tipo de agencia no cultural en la naturaleza, máxime cuando el punto de apoyo inicial son los casos de lo sublime, que necesitarían ser reclamados en algún momento como límite desafiante para la percepción, entendida en la doble acepción aprehensión-comprehensión. En el *Modelo de la implicación*, esa agencia recae sobre el sujeto y su capacidad perceptiva, la cual opera como fuente de la experiencia: "El entorno aflora del intercambio recíproco entre mi yo (*self*) como fuente y generador de percepción y las condiciones físicas y sociales de mis sensaciones y acciones."[601] En definitiva, con la estética de la implicación -o de la interacción- pasamos de una estética de objetos -que, sin duda, necesitaba ser cuestionada desde el punto de vista de la estética del entorno-, a una estética, de nuevo, del sujeto, por muy

599 A. Berleant, *Living in the Landscape. Towards an Aesthetics of Environment*, 1997, Kansas University Press, p. 60.
600 A. Berleant, 1992, p. 132.
601 Ibid., p. 132.

continuo con su entorno que éste se pueda reclamar. Se trata de un entorno a la medida histórico-social del sujeto con el que la naturaleza se sintetiza a partir de sus cualidades de ser un entorno. Partiendo de los casos de lo sublime como fundamento no parece un atrevimiento decir que el marco histórico se queda corto para una adecuada comprensión de la idea de *entorno* como modelo para la estética. La superación de la estética tradicional de objetos por una estética del entorno no exige la disolución de los tipos de objetos, sino que requiere una transformación basada en una ampliación de nuestra comprensión de la experiencia y de la apreciación estéticas en las que la naturaleza, como entorno por antonomasia, sirve de modelo, tal y como Berleant mismo reclama con su primer argumento. Creo que la intuición naturalizadora de Berleant es acertada y consigue guiarnos adecuadamente en la primera parte de la transformación, pero se trunca en su comprensión fenomenológico-cultural de la naturaleza en la segunda. Por todo ello, pienso que el modelo de la implicación de Berleant es rico en revelaciones y matices importantes, pero es vulnerable en ese segundo sentido, y no consigue resolver la tensión que encontramos entre objetos y entornos naturales y mixtos.

3.2.3. La apreciación estética de tipo mixto: lo natural y lo humano

Malcolm Budd y Emily Brady han estudiado la apreciación estética de tipo mixto. Este tipo de apreciación no concede prioridad ni al arte, ni a la naturaleza, sino que se enfrenta directamente a la dificultad de combinar y relacionar estéticamente sus objetos sin que ninguno de ellos ostente un rol principal. La apreciación estética de lo mixto se topa con una dificultad añadida característica de la apreciación estética del *entorno*: no todo lo mixto disponible para ser apreciado estéticamente en los entornos mixtos es un objeto. Lo vimos al analizar con Carlson cómo, al apreciar estéticamente un entorno, no podemos traer a primer plano todas las propiedades estéticas y que, algunas de ellas, son importantes en su discreción, como propiedades de trasfondo. Algo similar sucede en los entornos mixtos, con propiedades naturales -como las de trasfondo- y con propiedades que podemos hacer más sobresalientes con nuestra atención y que, en ocasiones, no pertenecen, o no podemos asociar, a objetos estéticos determinados, como las que asociamos con efectos de acciones del ser humano. De ese modo, afirmar que en los entornos mixtos conviven objetos naturales y artefactuales es una descripción general que, siendo cierta, no es exhaustiva. En ellos, típicamente, también apreciamos acciones y efectos de acciones de seres naturales y de artefactos, los cuales pueden exhibir también un carácter mixto. Esto nos obliga a manejarnos y comprometernos no sólo con definiciones relacionales de arte -o artefacto- y naturaleza (que cubren nuestras necesidades básicas, a la hora de lidiar con la descripción general de los entornos mixtos, en atención a sus objetos), sino también a considerar cuál es nuestra comprensión del ser humano y de lo humano, en general, respecto de la naturaleza, para describir y abordar ajustadamente cómo puede o ha de ser la apreciación estética de su actividad y sus efectos en el entorno y en qué casos estos son o no son de tipo mixto. Constatar la necesidad de este requisito supone un argumento fuerte a favor de la apreciación estética de tipo mixto frente a los modelos

que se decantan por la prioridad estética del arte o la naturaleza.

Para Malcolm Budd, el ser humano es una criatura natural más; como tal, pertenece a la naturaleza y puede -y, en ocasiones, debería[602]- ser apreciado como naturaleza. A pesar de ello, también el ser humano es quien produce todo lo que no pertenece a la naturaleza y, por lo tanto, es generador de condiciones en el entorno que difieren de su estado natural. Por ello, para Budd, lo humano no se opone dialécticamente a lo natural, sino que, más bien, lo artefactual es antagónico de lo natural:

> qué es lo natural no debe ser pensado como qué es lo humano, ni es sí mismo, ni en su origen, y no debe oponerse a lo que es hecho por el hombre, sino a lo artefactual (a la obra del artificio humano)[603]. .

Emily Brady, por su parte, se compromete con la idea de otredad de la naturaleza. El ser humano es, al mismo tiempo, parte de ella y no asimilable a ella, porque esta le desborda. Este compromiso diferencia ligeramente su concepción de la de Budd. Brady recomienda prudencia a la hora de entender en qué sentido pertenecemos o somos próximos a la naturaleza. Considera que no podemos perder de vista en qué sentidos la naturaleza se nos muestra como otra, pues, no hacerlo supondría "pasar por alto las muchas formas en las que las criaturas naturales y sus entornos son maravillosamente y no tan maravillosamente diferentes y misteriosos"[604]. Sin embargo, la distinción que propone entre naturaleza y cultura, puntualiza, no se corresponde con el dualismo antropocéntrico de la Ilustración, al tiempo que, caer en el extremo contrario, asimilar naturaleza a cultura o viceversa: "fracasa a la hora de entender las características distintivas y la identidad de las entidades humanas y culturales, y reconocer las continuidades y las diferencias captura mejor el sentido de sus diferencias respectivas."[605] A diferencia de Budd, Brady considera que lo producido por el ser humano no puede ser tenido por natural, sino que más bien el ser humano altera o modifica la naturaleza, generando objetos o productos que son "más o menos culturales y artefactuales, dependiendo de la extensión de la modificación y la interacción."[606] La clave por la cual distinguimos la cultura de la naturaleza es, para Brady, la intencionalidad humana. Veamos brevemente en qué consisten sus posiciones y algunos ejemplos.

Macolm Budd: naturaleza, ser humano, artefacto

> Los objetos naturales son frecuentemente comparados con objetos manufacturados, incluso, en el caso de artefactos resultantes de objetos naturales, sólo modificados. Pero la distinción entre qué es

602 En una nota al pie (nº10, p. 28) Budd se pregunta por la posibilidad de que la mera presencia del cuerpo humano en una escena natural pueda ser tomada como indicador suficiente de artificio.
603 M. Budd, 2014, p. 22.
604 E. Brady, 2003, p. 55.
605 E. Brady, "La estética de los entornos modificados", en: VV.AA, *Estética del entorno: obra pública y paisaje (2007-2008),* Ministerio de Fomento, MCF Textos, p. 8.
606 E. Brady, 2003, p. 55.

> lo hecho por el hombre y qué no lo es dividirá el mundo entre lo natural y lo no natural solamente si la idea de arte o de habilidad está encajada en la idea del hacer, y quizá ni siquiera en ese caso.[607]

Budd, sin embargo, no acepta la contraposición directa que muchas veces se establece entre naturaleza y ser humano y concibe un determinado espacio de convivencia en el que tanto el ser humano, como criatura natural, como algunos de sus productos, acciones o intervenciones caen bajo el alcance de la idea de naturaleza:

> ...qué es lo humano, ni en sí mismo, ni en su origen y no debe oponerse a lo que es hecho por el hombre, sino a lo arte factual (a la obra del artificio humano). Esta oposición entre lo natural y lo arte factual capta el significado principal de la idea de naturaleza, aunque hay complicaciones ocasionadas por el hecho de que un objeto de observación puede ser, en un número de maneras diferentes, parcialmente natural, parcialmente arte factual, y también algo que es un objeto natural puede, sin embargo, no estar en un estado natural.[608]

Para Budd, no todo lo que el hombre hace se corresponde con la idea de artefacto. El cuerpo humano es un buen ejemplo de ello. Pues, aunque en ocasiones nos reproducimos sin tener intención de hacerlo, en otras la acción está intencionalmente marcada, convirtiéndose de ese modo en un *hacer* intencional. Si, de otro modo, pensamos en el ser humano como productor activo de auto-artefactos, nos vemos obligados a admitir que esa autoría es natural, pues lo que prima en la reproducción son principios biológicos, la agencia de la naturaleza por encima de la de nuestra intención. Siguiendo el ejemplo de Budd, nos vemos obligados a reconocer que no todo lo que el ser humano *hace* es resultado del arte, la habilidad o la intención humana, sino que hay un hacer en él que es natural o de la naturaleza. Teniendo esto en mente para abordar cuál es el origen y el carácter de los elementos que integran nuestra apreciación, Budd propone la siguiente caracterización de la apreciación estética de tipo mixto:

> Nuestra experiencia estética del mundo natural es a menudo mixta -una mezcla de apreciación estética de la naturaleza como naturaleza con un elemento adicional, de carácter variable, basado en el diseño, la intención o la actividad humana[609]

Recapitulando la posición de Budd, diremos que podemos apreciar estéticamente un entorno como naturaleza en dos casos básicos: cuando la naturaleza es prístina, según la idea tradicional de naturaleza abierta o salvaje, y también cuando no lo es. En este segundo caso, pueden darse tres posibilidades:

1. Que el entorno natural no sea prístino, pero no seamos conscientes de la modificación.
2. Que la presencia humana y de lo humano en el entorno natural no se corresponda con la idea de artefacto; y,
3. Que la intervención humana en la naturaleza se corresponda con la idea de artefacto, pero nos abstraigamos de su contenido en la apreciación.

607 M. Budd, 2014, pp. 21-2.
608 M. Budd, 2012, p. 22.
609 M. Budd, 2014, p. 27.

Los casos de apreciación estética de la naturaleza que, de otro lado, deben ser de tipo mixto quedarían reservados para los entornos naturales modificados o alterados por el ser humano cuando, además, simultáneamente:

1. Somos conscientes de la intervención
2. Esta se corresponde con la idea de artefacto, y
3. No nos abstraemos de ella.

La apreciación estética mixta y el recurso a la abstracción de la intervención humana

Budd nos brinda una definición de la apreciación estética de tipo mixto, que incluye una caracterización de sus componentes, pero, tristemente, no ofrece casos concretos detallados de apreciación estética mixta. No lo hace porque en su texto está hablando de cómo apreciamos la naturaleza como naturaleza, siendo este el aspecto en el que se centra. No obstante, sí se detiene en la posibilidad que tenemos de abstraernos de la intervención del ser humano ante un entorno mixto, recurso que parece contemplar como siempre disponible y que nos sirve indirectamente para reflexionar sobre la apreciación estética de tipo mixto:

> Todo lo que se sigue del hecho de que gran parte de nuestro entorno natural muestre la influencia del hombre y de que habitualmente estamos frente a escenas que de varias maneras implican artificio, es que la apreciación estética de la naturaleza, si quiere ser pura, debe abstraerse de cualquier diseño impuesto sobre ella, especialmente de un diseño impuesto para lograr efectos artísticos o estéticos.[610]

Dado que la mayoría de nosotros vivimos en entornos modificados, el recurso a la abstracción que señala Budd es, en muchas ocasiones, una forma importante con la que apreciamos estéticamente la naturaleza como naturaleza. En ese sentido, éste se hace de algún modo necesario para que nuestra experiencia se dé y se centre exclusivamente en el hecho específico de ser naturaleza del objeto que apreciamos. Abstraernos del entorno modificado o de ciertos aspectos modificados del entorno nos ayuda a tener experiencias estéticas de la naturaleza o del entorno como natural. Un segundo tipo de uso del recurso a la abstracción que señala Budd, ostentaría un carácter optativo. Pues podemos recurrir a él no solo para apreciar naturaleza como naturaleza, sino también para omitir rasgos del entorno modificado que puedan resultar perturbadores. Budd brinda dos ejemplos de apreciación mixta que podrían ser llevados a casos de apreciación estética de naturaleza, como naturaleza. El primero es su conocido caso del tigre en un zoo; el segundo, el del agua brotando de una fuente. Me detengo en el del tigre.

> En un zoo no podemos apreciar a un animal en su entorno natural. Pero de ahí no se sigue que nuestra apreciación deba ser la de un animal enjaulado -la de un animal como si estuviera enjaulado-. Más bien, podremos ignorar sus circunstancias y apreciar al animal mismo (dentro de los severos límites impuestos por su cautiverio).[611]

Así, cuando visitamos un zoo y avistamos, por ejemplo, un tigre, no estamos obligados a apreciar al tigre como tigre-en-un-zoo, sino que podemos apreciarlo solamente como tigre. El

610 M. Budd, 2014, p. 27.
611 Ibid., p. 27.

sujeto no sólo tiene libertad para prestar atención específica a aquello que escoge apreciar, sino que también el tigre, como objeto natural, conserva la autonomía específica de la naturaleza que nos permite apreciarlo de esa forma, como naturaleza. El recurso a la abstracción no es para Budd, como por otro lado sostiene Carlson, artefactualizador -no convierte al tigre en un mero objeto estético-, ni tampoco artistificador -no sigo un modelo o principios artísticos para apreciarlo (dado que, además, su concepción de la respuesta estética a la naturaleza como naturaleza, incluye el requisito de que la atendamos como naturaleza *y* no como arte). Sin embargo, Carlson lleva razón al sostener que apreciar un objeto natural desvinculado de su entorno (natural o mixto) alberga pérdidas. Parte de sus cualidades y de su comportamiento pierden referencia, pues excluimos de la apreciación el dinamismo y las relaciones que el objeto mantiene con su entorno. Sucede en muchas ocasiones. Por ejemplo, cuando nos deleitamos en el canto de las aves, en tal flor, en el remolino de una corriente de agua, en las orejas de un conejo que asoman y le delatan en un zarzal. Si incluyo el entorno en la apreciación del objeto, quizá me dé cuenta de que el canto de las aves que escucho pertenece a individuos de dos especies diferentes que parecen interactuar a distancia, que la flor es la última de una planta amenazada por la escasez de lluvias en la zona, que en el remolino que me resulta tan gracioso han caído fatalmente varios insectos y que el conejo no asoma inadvertidamente las orejas, sino que se ha quedado atrapado en el zarzal tratando de escapar de un perro. Lo mismo acontece si apreciamos un objeto natural prescindiendo del entorno mixto en el que se encuentra, como en el caso del tigre en el zoo de Budd. Aunque el tigre es un animal salvaje, su entorno no lo es. Los distintos entornos del zoo han sido diseñados y adaptados para parecerse lo máximo posible a la naturaleza abierta en la que habitan los animales que encierra, al tiempo que se hacen compatibles como escenario expositivo para que los animales sean observados por visitantes. A pesar de ese diseñado parecido, el tigre ha integrado rutinas y planificaciones del recinto: le dan de comer, ocasionalmente se encontrará bajo iluminación artificial, bajo el rumor constante de las conversaciones y el ir y venir de personas, ruidos de coches, instalaciones y personal veterinario, etc. En tales circunstancias, no es posible que el tigre muestre un comportamiento y exprese estados de ánimo similares a los que tendría si habitara en la naturaleza abierta. Comenzando por su estado de alerta, por su instinto de caza, etc. Algo parecido acontece con los animales domesticados. Si bien las especies animales con las que convivimos son más dóciles que los tigres -o, con el tiempo, han llegado a serlo-, la intervención en sus vidas por parte de los humanos es, por el contrario, aún más intensa que la que podemos observar en un zoo. Dentro de su estética de la naturaleza, Marta Tafalla ha elaborado una estética de los animales que incluye una crítica a la práctica de su domesticación desde un punto de vista estético y moral:

> Al domesticar, reducimos la riqueza estética de la naturaleza, porque arrancamos a la subespecie domesticada parte de su identidad, lo que la hace ser ella misma, única y diferente, para que se adapte a nuestros deseos, para asimilarla a la identidad humana. Domesticar es transformar a los animales a nuestro gusto, fomentar los rasgos que preferimos y eliminar los que no nos convienen. Es intentar imponer un monopolio estético sobre la diversidad natural. (…) En la domesticación, necesitamos distinguir entre plantas y animales. En el caso de las plantas, podemos aceptar ciertas formas de domesticación y defender que la agricultura ecológica y sostenible permite una convivencia respetuosa con la naturaleza. También podemos celebrar en la jardinería un encuentro entre la naturaleza y el arte.

> (…) El problema se agrava con los animales, porque cada individuo es un sujeto con sus propios intereses.[612]

La vida de los animales del zoo está domesticada. Puede que no lo esté al mismo nivel en que lo está la de los animales de granja o la de los llamados animales de compañía, qué decir de los producidos industrialmente. Incluso no habiendo manipulación estética directa, como sucede en el caso del tigre (no ha habido selección de este individuo por motivos estéticos, no ha habido transformación directa genética o del comportamiento del animal, pues en el zoo se fomenta que el tigre sea como *es,* al contrario de lo que sucede, por ejemplo, en los circos-), éste sufre una alteración ambiental de su comportamiento y su expresividad que podemos apreciar estéticamente y que está generada por la artefactualidad del entorno y de sus condiciones de vida. Algo parecido le sucede a las truchas de criadero que protagonizan un interesante ejemplo de Aldo Leopold que Budd va a debatir.

Leopold sostiene que una trucha de piscifactoría "devuelta" al río posee menos valor estético que una salvaje. Leopold habla como pescador *amateur* y Budd le reclama que quizá confunde el valor estético de la trucha con su valor como trofeo, cuando afirma que el valor estético de la trucha de criadero es menor: "sus connotaciones estéticas son inferiores, aunque su captura pueda requerir habilidad", sostiene Leopold. Budd discute la relación directa que pueda haber entre el valor estético y el valor como trofeo de pesca de la trucha afirmando que, aunque para el pescador capturar la trucha de criadero es más sencillo, perdiendo así valor como trofeo, para quien sólo busca apreciar la trucha, ambas muestran una apariencia similar: "Además, incluso si el valor de trofeo de una trucha recién liberada es menor al de otra completamente salvaje, el valor estético de la primera para alguien preocupado solo por la apreciación de la apariencia de la trucha y sus movimientos no es de ese modo menor que el de la segunda."[613]

¿Cuál es entonces la relación entre apariencia estética y comportamiento de la vida en la naturaleza abierta y en cautividad? Como sucede en el ejemplo del tigre, algo que al tratarse de un mamífero puede resultar más evidente, creo que las diferencias de comportamiento en un animal que vive en cautividad y otro de su misma especie que vive en la naturaleza abierta, son estéticamente apreciables en su comportamiento y en su expresividad. No sólo por la habilidad que tenga, en este caso, la trucha para evitar ser capturada -cuando proviene de un entorno en el que es alimentada y está acostumbrada a la presencia de seres humanos, sino por la flexibilidad que pueda mostrar para cambiar de la vida que tiene en un tanque, para bien y para mal, a la vida en aguas abiertas. Por otro lado, además, sabemos que por razones que asociamos a las condiciones de vida de los criaderos (de la peor o mala calidad de la alimentación que reciben, la oxigenación de las aguas, sus menores niveles de ejercicio, la superpoblación de los tanques, etc. -lo mismo sucede, por ejemplo, con los salmones) las truchas de criadero poseen menos contraste y viveza en los tonos de su piel. Por ello, dependiendo del grado de intervención que tenga el animal y el

612 M. Tafalla, 2019, pp. 242-254.
613 M. Budd, 2014, p. 26, nota al pie nº 8.

entorno en el que vive, también será apreciable en su fisionomía: pelaje, colorido, defectos, etc.

Por todo lo anterior, volviendo a Budd y a Carlson, creo que ambos llevan parte de razón cuando defienden, el primero, que podemos abstraernos de lo artefactual para apreciar naturaleza como naturaleza, y, que es deseable que apreciemos los objetos naturales inscritos en su entorno, el segundo. Estoy de acuerdo con Budd en que apreciar al tigre sin conservar referencia alguna al entorno mixto en el que vive recluido, no lo convierte en un artefacto, ni compromete al sujeto con un modelo de apreciación artístico. Hay ocasiones en las que abstraernos de los elementos o las condiciones artefactuales que afectan a un objeto natural nos permite apreciar estéticamente la naturaleza como naturaleza, entrar en contacto estético con ella. Aun así, pienso que, en general, hay pérdidas estéticas, que podrán ser menores o mayores según los casos. Por ello, pudiendo hacerlo, creo que la apreciación estética *del entorno* nos invita a apreciar los objetos en su entorno. En especial, cuando el objeto natural hace referencia estética a algún entorno mixto que modifica su apariencia, su comportamiento o su expresividad, pues, en esos casos, la naturaleza en él está artefactualmente condicionada, incluida la del objeto. Apreciar cuál es el estado de la naturaleza cuando esta forma parte de un entorno mixto, es decir, cuando ha sido modificada o alterada, es una forma adecuada de apreciar esa naturaleza en ese entorno para calibrar su estado. Es cierto que la apreciación estética del entorno también requiere que focalicemos y que ocasionalmente nos centremos en rasgos particulares que llaman la atención de nuestros diferentes sentidos y que pueden ser naturales, artefactuales o mixtos. Este es el desafío compositivo y apreciativo que todo entorno nos plantea y que vimos con Carlson y Nanay. Pero para que nuestra apreciación sea una instancia de apreciación estética del entorno y, en este caso, de un entorno mixto, el ejercicio de focalización deberá cumplir con su objetivo final de insertar la atención prestada a propiedades y particulares sobre el trasfondo en el que todo se inscribe, tiene lugar y sentido.

Emily Brady: objetos mixtos y paisajes culturales

Emily Brady ha estudiado cómo apreciamos entornos y objetos mixtos. Para delimitar qué consideramos como mixto, Brady propone organizar las diferencias de lo natural y lo cultural en la apreciación en base a dos aspectos principales: la naturaleza y el contexto del objeto. En relación a la naturaleza del objeto, nos enfrentamos a tres casos posibles: artefactos, objetos mixtos y objetos preeminentemente naturales. En el primer caso, artefactos y obras de arte son productos intencionales y no tenemos problema en saber cómo apreciar el objeto. En el segundo caso, los objetos con un origen mixto como, por ejemplo, el *coppicing*[614], los jardines, la topiaria y algún arte ambiental, la tensión estética que existe entre la intervención intencional y la teleología propia de la naturaleza queda sin resolver, al menos no de manera definitiva, motivo por el que este tipo de apreciación resulta tan interesante. Brady propone como solución que apreciemos estos objetos por medio de la categoría *arte-naturaleza,* para así poder apreciar que el objeto tiene su origen en la

614 Técnica que consiste en poder ramas bajas del tronco de los árboles para obtener madera sin necesidad de talarlo por completo, para que rebroten.

relación dinámica e interactiva de la naturaleza y la mano del hombre.

> Estas clases de objetos seminaturales pueden algunas veces ser difíciles porque podemos no saber con precisión cómo apreciar sus cualidades, dado que implican tanto a lo natural como a lo artefactual. Trabajamos con un objeto estético que tiene a la vez propiedades intencionales y no intencionales y, a menudo, objetos donde hay algún conflicto entre las dos, como en algunos casos de topiaria kitsch, donde los árboles son forzados a adoptar determinadas formas sólo para entretener o complacer a los humanos, o incluso en casos de arte ambiental que dañan la tierra más que trabajar más ecológicamente con ella.[615]

En el tercer caso, los objetos preeminentemente naturales son los más libres de intervención y, por añadidura, los que asimismo están más libres del significado directriz que pueda aportarles un hacedor o un creador. Por ello, el sujeto estético que los aprecia posee más libertad para aportar sus propios significados culturales.

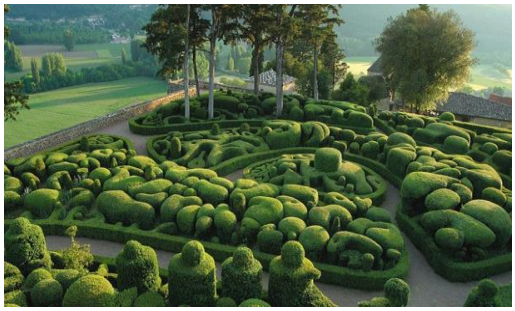
En relación al contexto del objeto las diferencias entre arte y naturaleza son manifiestas. La apreciación estética de la naturaleza se produce de modos característicos, en general, no disponibles para las obras de arte y viceversa. La naturaleza nos permite sumergirnos en ella, apreciarla multisensorialmente y adoptar diversos puntos de vista (estático, en movimiento, distante, próximo, etc.) En la naturaleza, las cualidades estéticas varían con el paso del tiempo y, así, esta se nos muestra en constante cambio. Por ello, nuestra apreciación estética de un entorno permanece siempre abierta a nuevas y diferentes instancias de apreciación. Por contra, cuando apreciamos un artefacto o una obra de arte tenemos ante nosotros objetos cumplidos, acabados, con unos rasgos estéticos que le son característicos y que son siempre los mismos (si exceptuamos las artes performativas), que han sido producidos según un proyecto determinado y nuestra apreciación debe avenirse a las características físicas y las intenciones artísticas o de producción que los caracterizan. Por ello, la apreciación de artefactos y obras de arte no promueve ni permite el mismo tipo de implicación estética en el sujeto que cabe esperar en un caso de apreciación estética de la naturaleza. Siguiendo a Berleant, ambos -arte y naturaleza- generan y reclaman implicación, pero no del mismo modo. La naturaleza se presenta como dinámica y transitoria, mientras que artefactos y obras de arte son definidos y permanentes, aunque nuestras interpretaciones y experiencias de ellos puedan variar en cualquier sentido: aumentar nuestro punto de vista, sugerirnos nuevas relaciones o, quizá, llevarnos a un momento de decepción estética. Por último, en relación a los entornos mixtos, apreciados como entornos, Brady se decanta por su apreciación como paisajes culturales:

> Paisajes culturales son aquellos que han sido intencionalmente modificados por los humanos, pero donde la naturaleza todavía juega algún rol. Varían de paisajes con trazas de habitabilidad y agricultura humana, a paisajes fuertemente modificados de agricultura intensiva y asentamientos esparcidos de culturas indígenas. (…) creo que es importante incluir un debate específicamente dirigido a los entornos culturales, más bien que ignorar el hecho de que constituyen una gran parte de nuestra experiencia.[616]

Detengámonos, n el grupo de objetos más problemáticos y característicos de la apreciación de los entornos mixtos: los objetos y los entornos mixtos. Brady trae a colación, en primer lugar,

615 E. Brady, 2003, p. 62.
616 Ibid., p. 70.

dos interesantes ejemplos de *objetos mixtos:* la topiaria o poda artística de jardín y la poda selectiva de ciertos árboles productores de madera, denominada en Gran Bretaña como *coppicing*. La topiaria toma la naturaleza como materia para el desarrollo de ciertas formas artísticas. De origen romano, la topiaria es una práctica compleja dentro del arte de la jardinería adoptada, en posteriores tradiciones históricas del jardín. En este caso la naturaleza aparece configurada según intenciones y procesos artísticos.



Topiaria de volúmenes abstractos

Topiaria figurativa

Aunque interviene y modifica artificialmente el entorno, el *coppicing* toma a la naturaleza como naturaleza. Esta práctica ancestral da lugar a árboles con formas naturales intervenidas que se producen aprovechando el conocimiento práctico de la propia naturaleza, fruto de la interacción del hombre con el medio. Como señalaba Jackson, el ser humano modifica el entorno, pero colabora con la naturaleza. Se sirve de ella sin ponerla en riesgo; la cuida

Árbol recién intervenido (*coppicing)*

Árbol crecido por completo (*coppicing)*

Siguiendo la sugerencia de Brady, y aun siendo descriptiva, no creo que la adopción de la categoría *arte-naturaleza* sea de ayuda para apreciar estéticamente los objetos mixtos. En el caso de la topiaria, la naturaleza es sometida a un patrón intencional artístico, de mejor o peor gusto, pero artístico al fin. De ese modo, aun teniendo en cuenta que se trata de una técnica ejercida sobre un sustrato natural, sobre una planta como ser vivo, la apreciación estética del objeto, *como producto de la topiaria*, cae bajo el alcance regulador de la idea de arte. No porque consideremos que el arte posee prioridad estética o lógica respecto de la naturaleza en general, sino atendiendo al carácter específico del objeto y al momento en el que se encuentra; como decía Budd, atendiendo al carácter concreto de la mezcla de naturaleza y actividad o habilidad artefactual del ser humano. En el caso

del *coppicing*, la intención de la intervención se adecúa a ciertos procesos o mecanismos naturales que se busca replicar. La técnica aplicada imita mecanismos naturales, sabe que no solo no los impide, sino que los fomenta. Aunque el objeto está marcado por un tipo de intervención técnica, su apreciación parece estar regulada por la idea de naturaleza, por dos razones: una, porque la finalidad de la intervención es producir o reproducir un proceso natural; y, dos, porque la apariencia de la naturaleza no está controlada intencionalmente, ni con fines estético-artísticos.

Si, además, el objeto resulta artísticamente evocador, lo es para el sujeto que aporta a la apreciación ese contenido, aunque éste no forme parte de la intención que está detrás de su apariencia. Este es el caso de la admiración que Félix de Azúa siente por los chopos cabeceros que sobreviven en algunos lugares de la península ibérica, árboles que se podaban siguiendo una técnica similar a la del *coppicing,* para cosechar vigas vegetales utilizadas en la construcción rural, y a los que considera obras de arte. Sostiene Azúa:

> Algunas de las más admirables obras de arte producidas por los humanos son invisibles. (…) Se trata de un chopo esculpido y por lo tanto artístico. La labor de escultura tenía como excusa una función práctica, la producción de vigas para edificios leves, pero también la Capilla Sixtina tuvo una justificación práctica. (…) Los que me hirieron, cerca de Calamocha, eran candelabros cubiertos de cien luces doradas que trataban de arañar el cielo. Las hojillas temblorosas vibraban en el aire gélido, resistiéndose a caer. Como nosotros.[617]

Chopos cabeceros en Montalbán de Utrillos, Teruel.

Azúa defiende que los chopos están esculpidos. Intencionalmente, no lo están: están podados. Lo que esculpe al chopo es la mirada cultivada y cautivada del espectador que eleva esa apariencia intervenida, mixta, la técnica del agricultor, a escultura; la cultura a arte. Con ello, ensalza su belleza por encima de la instrumentalidad que posee el objeto, de su función práctica. La capacidad expresiva que el chopo muestra como objeto natural también colabora con la tarea de exaltación que busca ponerlos en valor, rescatarlos, conservarlos, dice en otro momento, darles un trato solemne, como si se tratara de iglesias medievales. La interpretación de Azúa se hunde de lleno en la capacidad de evocación mutua que tienen arte y naturaleza y nos muestra la tensión que reside en el objeto, -más bien a la manera en que lo hace Brady-, aunque finalmente se decanta por una apreciación estética guiada por el arte y no por una de tipo mixto. También el texto de Azúa es, en

617 F. de Azúa, "Antiguas y recónditas bellezas", artículo publicado en: *El Periódico*, 29 de noviembre de 2008.

cierto sentido, artístico, pues se apoya en recursos literarios e imágenes artísticas que consiguen que prestemos atención estética a los *chopos*. Tras haber leído el texto, si nos cruzamos con ellos por una carretera, sin duda alguna nos apercibiremos de su presencia. Sin embargo, y siguiendo a Budd, aquí, la belleza del chopo solo puede ser artística, literalmente, en tanto en cuanto quiera ser naturaleza. Pero es que es naturaleza, puesto que el hacer del podador no encaja con la idea de arte -como no encajaba la de la reproducción- sino, quizá, solamente con la de habilidad: con la de la habilidad de asistir de una manera concreta el proceso natural de crecimiento del chopo, no de determinarlo, y, por lo tanto, está al servicio de la naturaleza. El hacer que sí encaja con la idea de arte es el del narrador y, eventualmente, el del lector o espectador. Por eso la obra es invisible hasta que alguien te la muestra. El chopo intervenido no ha dejado de ser naturaleza en ningún momento.

Los dos ejemplos de Brady ponen de manifiesto cómo la apreciación estética de los *objetos mixtos* necesitará ser diferente dependiendo de diversos factores del objeto y su entorno. Los casos que ahora vemos expresan cómo las diferencias que regulan la apreciación estética de la naturaleza y el arte en cada caso también son significativas cuando se manifiestan conjuntamente. Cuando apreciamos objetos mixtos como los que son resultado de las prácticas de la topiaria y el *coppicing,* ¿qué percibimos? ¿las plantas y los árboles como naturaleza o como arte? Por un lado, en el caso de la topiaria, y para juzgarla *como topiaria*, necesitamos apreciarla como producto artístico específico, uno que posee las peculiaridades de estar realizado sobre un sustrato natural: una técnica o práctica de jardinería. ¿Cuáles son los condicionantes que impone la naturaleza como sustrato a este objeto artísticamente trabajado? A diferencia de lo que sucede con obras de arte realizadas sobre materiales naturales, pero inertes (mármol, hierro), formalmente permanentes, aunque no inmutables (pues también se oxidan o se deteriora su brillo, su superficie, el color, se agrietan, etc,) la topiaria está sujeta al devenir biológico de las plantas que la integran como seres vivos: crecimiento, deterioro, enfermedades, sequías... Por ello, la jardinería, en general, necesita de un trabajo de mantenimiento, la obra necesita ser constantemente renovada, perfilada, dibujada, contorneada. Así, al igual que desde un punto de vista estético nos hacemos responsables de las propiedades materiales del alce en descomposición de Rolston**,** nos encontramos con que la naturaleza se encarga igualmente de descomponer formalmente el tren labrado por el jardinero. Quizá en algún caso de jardines abandonados o temporalmente descuidados, tengamos ocasión de apreciar cómo la naturaleza deshace la prioridad artística de nuestra apreciación al desbaratar sus formas y con ellas el propósito artístico que le había sido conferido, pasando a desarrollar las de la planta, característicamente libres, momento en el cual nuestra apreciación volvería a estar regulada o guiada por la idea de naturaleza. Igualmente interesante puede ser un caso intermedio en el cual aún apreciemos la intención artística de la técnica jardinera y, a la vez, cómo va desplegándose la naturaleza autónomamente. Apreciaríamos que el objeto artístico está ahí, como también lo está la planta, que empieza a aparecer como tal y en el que quizá predomina la evidencia estética de que la obra necesita ser retocada. O llegar en un momento en el que percibimos claramente que la naturaleza ha recuperado su carácter, a pesar de los restos apreciables de artefactualidad en ella, como bellamente reflejaban

las pinturas románticas de ruinas. La apreciación del árbol sujeto a la práctica del *coppicing*, por otro lado, variará significativamente dependiendo del momento en el que éste se encuentre y de si, por ejemplo, tiene otros ejemplares a su alrededor que ejemplifiquen para el sujeto en qué consiste la técnica, sus fases, etc. pues el intervalo que va de la fase de la poda a la de la regeneración del árbol se puede dilatar notablemente hasta alcanzar un periodo de unos diez años. Por lo tanto, si lo que apreciamos es simplemente un tronco talado, quizá no podamos acceder estéticamente a la respetuosa intención que posee la intervención para con el árbol y el entorno, ni al resultado de la misma, siendo esta la pista que nos indica que nuestra apreciación, aun siendo mixta, puede o debe seguir la guía de la naturaleza. Por ello, de acuerdo aquí también con Budd, la apreciación estética mixta y sus posibles variables en cada caso dependerá de la conciencia que el sujeto tenga de la intervención del ser humano en el objeto apreciado, de su carácter, su grado, su momento, etc.

En segundo lugar, al igual que sucede con los objetos mixtos, Brady entiende que la convivencia de naturaleza y cultura puede dar lugar a un tercer tipo de entorno, los entornos mixtos: "un entorno en cuya génesis participan las dos cosas, naturaleza y cultura, sintetizadas en una nueva clase de cosa que apreciamos como tal -es decir, como un entorno sintetizado más que dual-."[618] La síntesis de lo mixto que apreciamos en un entorno es para Brady resultado directo de los distintos tipos de interacción que el ser humano mantiene con la naturaleza. Apreciar estéticamente entornos mixtos nos conduce a cuestionarnos cuáles y cómo son las relaciones que mantenemos con la naturaleza y que subyacen a los entornos modificados que apreciamos. Lo mixto, el resultado de la interacción de naturaleza y artefactualidad estéticamente apreciado, pone a la estética en contacto con la ética:

> ¿Son las relaciones que surgen entre Naturaleza y artefacto y Naturaleza y actividad humana en los entornos mixtos armoniosas o conflictivas y cuál es el papel de la estética en todo esto? No quiero defender que la apreciación estética de la Naturaleza esté dominada por la valoración moral o la actitud ética, pero creo que la preocupación ética aparece a menudo en el compromiso estético con la Naturaleza. (…) la apreciación estética que no incorpore algún tipo de reconocimiento de lo que la Naturaleza es en sí misma corre el peligro de *underpinning* una forma de dominación humana de la Naturaleza.[619]

Brady presenta dos casos para evaluar la apreciación estética de los *entornos mixtos* a partir de la interacción del ser humano con la naturaleza. En el primero analiza ciertas formas de land-art[620], en concreto, elabora una comparativa entre las *earthworks* de Smithson y las obras de arte efímero de Goldsworthy. En esa línea, se plantea cuestiones habituales en relación a este tipo de intervenciones artísticas en la naturaleza. Por ejemplo: cómo y cuál es el uso del entorno como materia y lugar para obras de arte, si ese uso constituye una ofensa o no al medio natural, cuáles son los significados ambientales que presentan las obras y cómo ensalzan o no las propiedades estéticas de la naturaleza, entre otras cuestiones. En definitiva, el land-art como tipo de arte capaz de ayudarnos a apreciar y entender los entornos mixtos, así como a valorar la naturaleza, en general. Con el segundo, y como caso general, Brady se decanta por la adopción de un modelo interpretativo

618 E. Brady, 2008, p. 12.
619 Ibid., p. 13.
620 Ibid., pp. 15-22.

de los paisajes culturales. A diferencia de lo que sucede con los entornos naturales, en los que, señala, no existen significados internos a sus paisajes, Brady se centra en la disposición que los entornos mixtos muestran para ser interpretados.

Brady se compromete con un anti-intencionalismo moderado de la apreciación y contrapone dos modelos interpretativos: el enfoque biográfico, defendido por Carlson, centrado en la importancia de la información de los procesos y causas naturales; y su propuesta, en la que los componentes objetivos y subjetivos de la apreciación tienden a relacionarse y equilibrarse: "Mi visión se apunta a un terreno intermedio entre los enfoques cognitivo y formalista de la interpretación."[621] Como vimos en el capítulo anterior, Brady defiende una concepción no cognitivista de la apreciación estética, esto es, que la información científica no es necesaria para la interpretación estética del entorno, como defiende Carlson. "La interpretación no requiere más que del marco conceptual básico que aportamos a nuestros encuentros con la naturaleza."[622] Cada persona lleva consigo un material cognitivo de fondo más o menos sofisticado o elaborado, que depende de su biografía, para apreciar el entorno natural. Sin embargo, dependiendo de la diversidad y combinación de los elementos intencionales que en ellos encontremos, los entornos mixtos van a exigir del sujeto distintos aspectos y grados de interpretación y, por tanto, de conocimiento. A pesar de ello, Brady considera que el conocimiento disponible para este modo de apreciación tampoco es necesario en todo caso:

> Más allá del conocimiento básico, identificar el rango de fuentes de interpretación enciende el problemático concepto del conocimiento. Dadas ciertas críticas filosóficas de la ciencia, sería débil limitar el conocimiento a categorías factuales como las ciencias, la ecología, la geología, etc. Debemos incluir al llamado saber popular, a través del conocimiento local cotidiano de un entorno, incluyendo conocimiento del paisaje de fuentes nativas tales como la mitología y otros significados culturales. Tampoco debemos olvidar que algunas apreciaciones descansan sólo en la experiencia perceptiva, en el conocimiento adquirido puramente a través de la familiaridad perceptiva con un entorno.[623]

El valor estético y la integridad del carácter estético del paisaje

Brady toma los dos modelos de gestión y evaluación de paisajes más utilizados: el *Modelo del escenario* y el de la evaluación del *Carácter Estético de Paisajes.* Tanto en Norteamérica como en Gran Bretaña, el *Modelo del escenario* posee un gran protagonismo en la evaluación de los entornos naturales. El *Modelo del escenario* asimila lo estético con lo escénico y, en él, la visión y las cualidades estéticas de carácter visual prevalecen sobre el resto. Desde el punto de vista de la estética del entorno, este modelo resulta un tanto anacrónico como modelo de apreciación general. Como señala Brady: "entender la ontología de los entornos naturales como entornos más que como escenas es una visión fundamental abrazada por prácticamente todos los filósofos en la estética de la naturaleza."[624] El *Modelo del escenario* se aplica, principalmente, a entornos naturales de gran belleza. En Gran

621 E. Brady, 2003, p. 72-3.
622 Ibid., p. 76.
623 Ibid., p. 77.
624 Ibid., p. 228.

Bretaña, varias categorías administrativas se corresponden con estos espacios: los Parques Naturales, las Áreas de Belleza Natural Sobresaliente y las Áreas Escénicas Nacionales. Con su crítica, Brady no trata de restar valor a la belleza natural, sino de ubicar el valor de la belleza natural dentro de un abanico de valores más amplio, que juegue a favor de una adecuada apreciación, protección y conservación de la naturaleza y de los paisajes culturales. Por ello, considera que la *Evaluación del Carácter Estético* presta un mejor servicio como modelo.

La identificación oficial del carácter estético del entorno está vinculada a áreas regionales que más bien son paisajes culturales que naturales, aunque algunos contienen grandes extensiones de naturaleza, siendo el *carácter* definido cómo: "patrón distintivo, reconocible y consistente de elementos en el paisaje que hace a un paisaje diferente de otro, más que mejor o peor".[625] Brady identifica en esta metodología dos grandes ventajas respecto al *Modelo del paisaje.* Por un lado, está basada en una idea holística del paisaje y tiene en cuenta muchos más aspectos como integrantes del mismo. Como, por ejemplo, rasgos geológicos, la historia natural y cultural y, hasta cierto punto, un sentido del lugar. Esto significa, nos dice, que "la conservación de las áreas con carácter está focalizada en la integración de la cultura y la naturaleza que hace al paisaje distintivo y valioso, más que en la conservación o la gestión de la naturaleza sola".[626] No obstante, también observa en él ciertos elementos debilitadores que lo descalifican para ser un modelo del todo adecuado. Y es que éste, señala, no deja de mostrar una fuerte tendencia a la objetividad, quedando lo estético reducido a las propiedades visuales. Por ello, Brady va a proponer que una forma más completa de identificar y evaluar el carácter estético de los paisajes culturales sería una que se apoyara en su *Estética Integrada.*

La aportación de Brady a una concepción estéticamente más rica de la apreciación del carácter de los paisajes culturales se centra principalmente en alimentar y justificar los elementos que el sujeto es capaz de aportar a este tipo de evaluación, de los que adolecen las metodologías anteriores. Como hemos visto, Brady aboga por una apreciación multisensorial del entorno en la que el sujeto dinamiza su atención perceptiva, al tiempo que se implica con él emocionalmente y con el resto de sus facultades. Para Brady, la imaginación es una facultad fundamental en la apreciación estética, también captar el carácter estético de los entornos mixtos, donde imaginación y memoria combinan sus funciones convirtiéndose en un importante tándem:

> En la relación al carácter estético, la imaginación nos capacita a establecer vínculos y asociaciones con otras cosas, haciendo de ese modo más vívidas las cualidades estéticas que definen el carácter de un lugar. (…) La imaginación también trabaja junto con nuestros recuerdos presentes para expandir y profundizar nuestra captación de cualidades perceptivas y expresivas. Como una facultad distinta relacionada con la imaginación, la memoria emerge aquí como un factor clave en la relación entre un individuo y la tierra. Crea una narrativa menos especulativa que la imaginación…[627]

Ampliando el alcance de la relación que se da entre la memoria y la apreciación en el sujeto estético, Brady otorga relevancia al saber popular que hay tras la memoria de las comunidades que

625 Ibid., p. 231.
626 Ibid., p. 232.
627 Ibid., p. 238.

habitan, dan forma y carácter a los paisajes: "El conocimiento local está profundamente conectado con la memoria y aquí tal conocimiento contribuiría a un entendimiento íntimo de la evolución del carácter estético del paisaje."[628] Pero también sucede que, a veces, la distancia apreciativa con la que un foráneo desembarca en un lugar hace posible que vea cosas, o las cosas de cierto modo, que no son apreciadas por los lugareños. Finalmente, Brady concede un rol importante a las cualidades expresivas del entorno en la identificación de su carácter estético, pues este tipo de contenido posee un significado decisivo en la tarea: "Las cualidades expresivas de un paisaje son especialmente relevantes. Los paisajes muy a menudo poseen cualidades expresivas distintivas y algunas veces es solamente este rasgo el que define su carácter."[629]

Por otro lado, apunta Brady, el carácter estético está relacionado con una cualidad fundamental: la integridad estética. Dado que los paisajes están sujetos a cambios y modificaciones de distinto tipo, la integridad estética nos ayuda a evaluar cuándo esas alteraciones son excesivas o inaceptables. Para analizar la relación del carácter y la integridad estética, Brady trae a colación el caso del proyecto de una super cantera en la isla de Harris.

Maqueta visual del proyecto

> Si se hubiera autorizado, el proyecto sería inmenso, habría durado más de sesenta años y habría dejado atrás un cráter de 370 metros sobre el nivel del mar y de otros 180 metros por debajo, de un kilómetro de ancho y dos kilómetros de largo. Fotografías áreas simuladas por ordenador muestran cuál sería el aspecto de la super cantera en este remoto paisaje costero, si se hubiera permitido. El cambio de "antes" a "después", cómo muestran las fotografías, es chocante. (...) Un número de organizaciones conservacionistas y la comunidad local citaron diversas razones para rechazar el proyecto y las preocupaciones estéticas ocupaban un lugar alto en la lista. El carácter estético del lugar habría sido destruido como resultado conjunto de la enorme magnitud y el ritmo del cambio en el entorno.[630]

La cuestión central que pondera la relación entre el carácter y la integridad estética es qué tipo de modificaciones del entorno son respetuosas con el entorno o el paisaje cultural. Brady se debate entre dos enfoques confrontados de la conservación patrimonial, en este caso, del arte: el tradicionalismo y el historicismo. Por un lado, el tradicionalismo defiende que la historia relevante para las obras es la anterior a su producción, que el carácter estético de las mismas es fijo y relativo a las cualidades estéticas originales y, por ello, su idea de la restauración y la conservación busca

628 Ibid., p. 238.
629 Ibid., p. 237-38.
630 Ibid., p. 239.

mantener el estado original de la obra. Por otro lado, el historicismo defiende que la historia relevante para las obras es tanto la anterior como la posterior a la producción de las mismas, que, por lo tanto, el carácter estético de las obras es reevaluable y su idea de la restauración y la conservación debe ser la mínima para prevenir su deterioro. El traslado de la aplicación de las tesis tradicionalista e historicista del arte a los entornos presenta diversos problemas que llevan a Brady a comprometerse con un historicismo moderado. Fundamentalmente, por dos dificultades del tradicionalismo: cómo escoger y tener acceso a una naturaleza original y, si esta primera idea se correspondiese con la de una naturaleza no intervenida por el ser humano, sus profundas dudas sobre la coherencia de eliminar toda huella cultural del entorno, en especial, cuando el entorno conserva signos de que su integridad en algún momento ha sido quebrantada:

> La actividad humana en un paisaje tiene un efecto significativo sobre el carácter estético. Las señales de la cultura humana –desde las ruinas de viejas casas de campo hasta a edificios agrícolas y de granja- habitualmente hacen que un paisaje sea menos salvaje, menos remoto, menos "otro". Esto no es necesariamente algo malo, sino simplemente es una diferencia importante. Querer erradicar el aspecto cultural de cada entorno es irrespetuoso con la narrativa del lugar y falla en capturar la historicidad del lugar. Puede no ser deseable en cada caso respetar cada estadio de esa narrativa, especialmente en casos donde hay alguna tragedia humana o catástrofe ambiental que una comunidad debería más bien olvidar. Lo que yo quiero tratar tiene que ver más con la honestidad. Si queremos ser verdaderos con el pasado, entonces eso requiere reconocer que éste puede haber tenido parte en la formación del carácter del lugar.[631]

3.3. Entornos mixtos y paisajes culturales

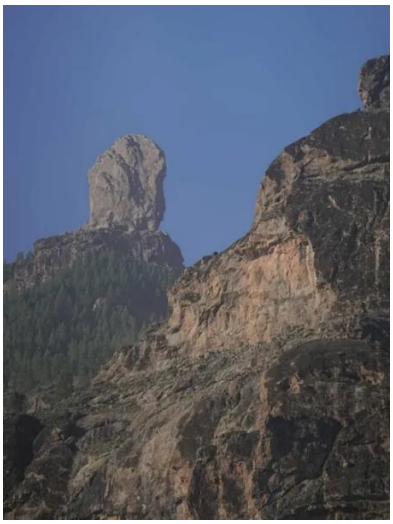
Los paisajes culturales son un tipo concreto de entornos mixtos. La UNESCO los clasifica en tres grandes grupos: los que están claramente delimitados y definidos por el diseño intencional del ser humano: jardines y parques; los que han evolucionado orgánicamente en el tiempo, tanto si se trata de paisajes vestigio o fósiles, como si hablamos de paisajes que siguen estando vivos; y, por último, los paisajes culturales asociativos: lugares en los que se establecen fuertes relaciones asociativas o simbólicas con creencias, valores culturales, hechos históricos, obras de arte, etc., que continúan estando vivos hoy día y que son emblemáticamente significativos para sus habitantes. En la actualidad, son 121 los paisajes culturales clasificados como Patrimonio de la Humanidad[632]. Los criterios para su reconocimiento incluyen relevancia universal de parte de sus elementos y, no cabe duda, que natural y culturalmente son espacios de una inusitada belleza o interés. Para apreciarlos específicamente como tales, esto es, como paisajes culturales patrimonio de la humanidad del tipo que sea, necesitamos tener acceso a información suficiente que nos facilite o nos oriente en su interpretación. Una parte de la información se muestra disponible en la apreciación, mientras que otra no lo está y pertenece al relato histórico-cultural de la zona que, en cierta medida, necesitaremos conocer. Frente a lo que sucede con paisajes culturales más modestos -paisajes de cualquier municipio y su entorno natural- o realmente humildes -este rincón histórico de la ciudad, aquel pequeño paraje en el límite del puerto pesquero, la capilla abandonada y en

631 Ibid., p. 242.
632 https://whc.unesco.org/es/list/

ruinas de la pedanía-, o con entornos mixtos que no consideramos paisajes culturales, los oficialmente protegidos responden a unos criterios específicos que marcan su relevancia estética, indicándonos de antemano y un tanto canónicamente, cuáles son los elementos interpretativos que hemos de tener en cuenta y cuál es su valor, haciendo, quizá, que parte de su apreciación sea un tanto explícita o esperada. En cierto sentido, si los apreciamos al pie de la letra, corremos el riesgo de leerlos más que de interpretarlos. Y, si la lectura es demasiado pedagógica o está sobrecargada, como apunta Heyd, la información puede suponer un impedimento para el descubrimiento estético[633] o, en último extremo, la experiencia estética podría perder su carácter de *experiencia*[634]. Estéticamente, no necesitamos usar la información de manera escolar. En algún momento, incluso, nuestra apreciación puede generar experiencias vivas que desborden o difieran de lo apuntado por la información que manejamos o se muestren puntualmente en desacuerdo con ella. Casos de este tipo pueden ser, por ejemplo, experiencias similares a las que acontecen en el conocido como Síndrome de Stendhal, en las que el sujeto se ve raptado por la emoción que le genera la belleza, por un sobrecogimiento estético que alcanza el plano físico. Otro sería darnos cuenta de que tenemos una interpretación discordante frente al relato cultural. Por ejemplo, si resulta que tal montículo sagrado -el roque Nublo de Gran Canaria- que en este entorno encarna un significado ancestral, digamos, de protección, que, sin embargo, particularmente, me genera una impresión amenazante. En ese momento, aunque conozco y quizá comprendo los motivos que subyacen al símbolo explicados por el relato, mi experiencia se muestra en desacuerdo con la interpretación culturalmente asentada del lugar. No la que asociamos culturalmente al paisaje, sino la que emocionalmente tiene para mí. En casos como este, ¿estoy equivocada en mi interpretación o estoy apreciando erróneamente el paisaje?

633 T. Heyd, 2004, p. 270.

634 J. Dewey, *El arte como experiencia*, Barcelona, 2008, Paidós, pp. 41-2, 47: "La experiencia ocurre continuamente porque la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean está implicada en el proceso mismo de la vida. (…) Las cosas son experimentadas, pero no de manera que articulen una experiencia. La distracción y la dispersión forman parte de nuestras vidas; lo que observamos y lo que pensamos, lo que deseamos y lo que tomamos, no siempre coinciden. (…) En contraste con tal experiencia, tenemos una experiencia cuando el material experimentado sigue su curso hasta su cumplimiento. Entonces y solo entonces se distingue esta de otras experiencias, se integra dentro de la corriente general de la experiencia. (…) Tal experiencia es un todo y lleva con ella su propia cualidad individualizadora y de autosuficiencia. Es *una* experiencia. (…) … ninguna experiencia, de cualquier clase que sea, es una unidad a menos que tenga cualidad estética."



Vistas al *Roque Nublo* (Gran Canaria)

Como defensora de una concepción no cognitivista de la apreciación estética, pienso que no hay error ni contradicción entre ambas interpretaciones. Pues, a pesar de que los paisajes culturales requieran del concurso de conocimiento sobre los elementos culturales artefactuales y no artefactuales que pueden ser apreciados, no se puede exigir al sujeto estético que su experiencia sea simétrica a la que facilita la información o la interpretación a la que tiene acceso. Aunque no es lo habitual, en ocasiones, existe más de una interpretación disponible acerca de un mismo enclave -como en ocasiones sucede con los yacimientos arqueológicos- o se publican nuevas investigaciones que ofrecen puntos de vista nuevos o renovados sobre culturas o lugares. Como señala Berleant, apelar de manera fuerte al rol que el conocimiento tiene en la apreciación trae consigo el riesgo de de interponer rígidamente principios y criterios no estéticos sobre la apreciación y el juicio.[635] También Brady se muestra de acuerdo con ello, cuando defiende que lo que la interpretación requiere es ser razonable o adecuada al tipo de entorno y la cultura a la que éste pertenece. La mitología o la religión, la historia humana, el sentido común y, en ocasiones, la ciencia, nos ayudan a formarnos interpretaciones adecuadas en nuestra apreciación estética de los paisajes culturales. Con Heyd, son muchas las historias que pueden contribuir con la apreciación estética del entorno, pero no todas lo hacen siempre. Sabemos que las distintas concepciones de la apreciación estética se muestran a veces en pugna por ofrecer una respuesta a qué discurso posee mayor relevancia a la hora de interpretar adecuadamente el entorno. Desde su posición reconciliadora o integradora, Brady sostiene que no todos los discursos sirven siempre para dar sentido a lo que apreciamos y, por ello, defiende un pluralismo crítico abierto, pero respetuoso hacia el entorno sobre los diferentes tipos de conocimiento disponibles para elaborar nuestra interpretación, con el que estoy de acuerdo. De ese modo, y aun no siendo un requerimiento, deja abierta la posibilidad de que las interpretaciones razonables concuerden ocasionalmente en diferente medida con interpretaciones verdaderas, según distintos tipos de conocimiento: de la naturaleza, la de la historia, la de la ciencia, de la religión, etc.

635 A. Berleant, 1992, p.136.

> ¿Qué historia es la que da más sentido a los objetos estéticos? ¿Es una historia interpretativa mejor que otra, o son todas las historias igualmente legítimas? (...) La diversidad de posibles interpretaciones no significa que todas tengan sentido. Un feliz lugar intermedio debe ser encontrado entre respetar los entornos –una limitación normativa sobre la interpretación- y permitir libertad y diversidad de la apreciación ambiental. (...) El objetivo es realzar la apreciación expandiendo nuestras formas de relacionarnos con diferentes entornos, pero sin trivializarlos o apropiarnos de ellos.[636]

En esta situación, Heyd propone que hay que considerar las historias en términos prácticos, caso por caso, de cara a valorar su potencial iluminador de la apreciación:

> Esto es, sería deseable considerar las historias desde un punto de vista funcional, preguntándonos si una determinada aproximación en consideración iluminará el objeto de apreciación estética de manera fructífera. Si lo hace, entonces, no tenemos buenas razones para desconsiderar tal historia como inapropiada.[637]

Al final, una vez más, en la apreciación estética de los entornos mixtos y, específicamente, en la de los paisajes culturales, el rol del conocimiento necesita ajustarse a las características de la experiencia para que esta sea estética o no deje de serlo. En ocasiones, hay historias que facilitan que apreciemos aspectos o rasgos del paisaje que, de otra forma, hubiéramos pasado por alto. Este es el caso de los paisajes culturales de tipo asociativo, como sucede con el Roque Nublo o el Monte Fuji, en los que, aunque estos sean mayormente naturales, hace falta incluir el conocimiento de las asociaciones culturalmente significativas del lugar para poder apreciarlas. En otras, el exceso de conocimiento puede paralizar o intelectualizar demasiado la apreciación, afectando negativamente a que los aspectos sensibles y experienciales consustanciales a ella tengan su lugar en la interpretación. De otro modo, si carecemos de información relevante, la experiencia se empobrece, es parcial o no tiene realmente lugar -pues, podríamos estar apreciando un entorno mixto, pero no el paisaje cultural que habita en él. Al igual que sucedía en los entornos naturales, el conocimiento relevante puede transformar positiva o negativamente la experiencia que tendríamos, si careciéramos del mismo. Y, finalmente, la estetización de la experiencia, esto es, la búsqueda de placer estético que voluntariamente prescinde de aspectos relevantes de su objeto, es trivializadora y caprichosa. Al igual que cuando tomamos a la naturaleza como mero conjunto de estímulos estéticos sin tener en consideración que lo que apreciamos es naturaleza, del mismo modo, si nos alejamos demasiado de lo que el paisaje cultural de hecho es, podemos dejar de apreciarlo como tal.

Pero discrepar no es trivializar. Lo que en el caso de discrepancia sucede es que la apreciación estética del montículo del Roque como naturaleza se impone sobre la apreciación estética del mismo, asociada a su significado cultural. Puntualmente, la primera se muestra estéticamente más relevante y viva que la segunda. Y es que, como acertadamente señala Heyd, hay información cultural que es relevante para apreciar aspectos culturales de un lugar, pero irrelevante para la apreciación estética de la naturaleza en la que se encuentra. Este aspecto puede ser intuido, quizá, cuando apreciamos un entorno como entorno mixto -en donde esperamos la convivencia de arte,

636 E. Brady, 2003, p. 79.
637 T. Heyd, 2004, p. 277.

naturaleza y la de su mezcla, objetos y relaciones que nos toca discriminar- pero probablemente no lo sea tanto o del mismo modo en los paisajes culturales en los que la información puede generar en el sujeto una cierta inercia disposicional hacia ellos, podemos simplemente dejarnos llevar por los relatos. Como vimos con Carroll, en ocasiones, determinadas configuraciones de la naturaleza despiertan en nosotros percepciones y emociones determinadas, nos facilita una Gestalt formal y emocional. La discrepancia interpretativa pone de manifiesto la libertad que la naturaleza nos brinda para apreciarla sin asociarla a relato alguno. Y no solo la que brinda para nuestro ejercicio, sino la que a veces impone. Sin embargo, la apreciación del montículo como naturaleza, no desacredita la interpretación cultural del paisaje; tampoco la discute. Solamente nos recuerda que en todo momento podemos apreciar lo que en el entorno hay de naturaleza, como naturaleza, *además* de como paisaje cultural. Esto es, no podemos descontar que la naturaleza sigue viva en el paisaje cultural, más allá de la interpretación que asociamos al entorno. Y que la apreciación estética de los paisajes culturales la incluye. Que el elemento natural gane relevancia frente al cultural en la apreciación no es equiparable a que voluntariamente prescindamos de elementos culturales relevantes en busca de una experiencia estéticamente más satisfactoria o a que caprichosamente busquemos reconducirla de otra manera. En el primer caso, la capacidad expresiva o aseverativa que la naturaleza desvela en mi experiencia del paisaje forma parte genuina de ella. No he pretendido apreciar más un aspecto que otro, no he desconsiderado ninguno de sus elementos, mientras que, en el segundo caso, es posible que sí.

Que en la experiencia estética de los entornos mixtos y, como caso específico, en la de los paisajes culturales, haya interpretación no implica que el propósito de la experiencia sea exclusivamente interpretativo, que la experiencia al completo tenga que estar puesta al servicio de la interpretación. Al igual que, como señala Brady, tampoco tiene como fin la búsqueda de placer. Apreciar estéticamente paisajes culturales necesita abordar un objetivo básico, más general, que es el de *tener experiencia estética* de ellos: notar, en el sentido del *darnos cuenta* de Hepburn de cómo son y cómo nos sentimos en ellos. Si lo sentimos como acogedor, si el entorno es luminoso o sombrío, si acompaña nuestro estado de ánimo o lo transforma, si el clima es hostil o nos invita a interactuar en él -a pasear, bañarnos, a ponernos a la sombra-, si andamos con precaución por la fauna, si nos emociona el horizonte, si algo nos repele, si tenemos ganas de quedarnos o de irnos, si nos gusta o nos desagrada algo directamente, etc. Algunos de estos aspectos están disponibles para la experiencia sin que haya interpretación y otros se dan vinculados a ella de distinto modo. Sentir y ser resonantes para con el entorno es un estrato fundamental de nuestra relación estética con los entornos mixtos, con los paisajes culturales, con lo que tienen de mundo. Su apreciación también consiste en experimentar en qué consiste y cómo se despliega nuestra respuesta estética, qué nos sugiere y cómo jugamos estéticamente con los elementos culturales del paisaje que aprecio: qué siento por el mero hecho de estar aquí sabiendo lo que sé del lugar y del momento, qué diferencias y similitudes encuentro con aspectos del presente, imagino si me vería viviendo en esa civilización o en esa latitud, si el jardín está bien o mal cuidado y qué me dice en ambos casos, si es sombrío, si es tranquilo e invita al descanso, si se desvanecen los sonidos de la ciudad; si los muros del templo

son imponentes, si empatizo con quienes sufrieron aquí tal episodio histórico, si me emociono sabiendo que justo donde me encuentro tuvo lugar el fin de una larga guerra o aspectos semejantes, si además sabemos que no sólo los restos culturales son vestigiales, sino que también el entorno lo es -ahora desértico, entonces no-, y necesito imaginar cómo sería entonces, si puedo disfrutar de la cultura viva del lugar -de su música, de su gastronomía, de sus espacios públicos y sus rituales de encuentro.

De la apreciación estética interpretativamente bien guiada surgirán sentimientos adecuados hacia el lugar, obtendremos una buena respuesta estética. De empatía o de distancia, de conexión o de extrañamiento, de pertenencia o de extranjería, de comprensión o de sorpresa estética. Todo ello variará también dependiendo de cuál sea el vínculo del sujeto con el entorno: si está de visita, si va a permanecer temporalmente en él o si ha nacido o vive en él de forma permanente y su cultura e identidad están determinadas por él, así como por componentes de su biografía, su sentido del gusto y su sensibilidad. Aunque la experiencia implica presencia en el entorno, la apreciación del excursionista probablemente no alcanzará los matices que pueda experimentar quien decida quedarse en él varios días y tenga ocasión de compartir relajadamente el tiempo de una cena con lugareños, del mismo modo en que no se podrá comparar con el vínculo que tiene con el entorno quien ha nacido, crecido y ha sido educado en él. La intimidad que se forja en esa conexión, como señala Berry, resulta fundamental para el sujeto que habita el entorno y que, de esa manera, forma y da vida a su cultura. La carencia de ese sentimiento de conexión tiene, nos advierte, consecuencias devastadoras, pues la cultura no es sino la expresión viva del conocimiento, el cuidado y el vínculo profundos con el paisaje y la naturaleza:

> Estar desconectado de cualquier paisaje actual es estar, en un sentido práctico o económico, sin un hogar. No tener país cuidadosa y prácticamente en mente es estar sin (no tener) una cultura (…) Así, estamos implicados en una clase de pérdida en la que la mayoría de la gente participa más o menos inconscientemente en la destrucción del mundo natural.[638]

Como dijera Ansel Adams: "casi cualquier cosa hecha por el ser humano que perdura en el tiempo adquiere algunas de las cualidades de lo natural."[639] En el caso de las grandes obras y de los grandes paisajes, muchos de ellos alcanzan notas de belleza y sublimidad que, siguiendo a Kant, aspiran a ser naturaleza. Al visitar la Alhambra de Granada y sus jardines, Stonehenge, Petra o las ciudades subterráneas de Turquía, la ciudad de Toledo, las cuevas de Altamira o los menhires de Menorca, el entorno nos pone directamente en contacto con un tiempo que está de algún modo detenido o conservado en algunos de sus elementos y que, como en el caso de la naturaleza, escapa a las dimensiones de la vida humana. Por ello, sin restarle valor a la apreciación estética de los grandes paisajes culturales, afortunadamente protegidos, quisiera centrarme ahora en ver cómo apreciamos casos de paisajes culturales más modestos, en los que el relato cultural está menos determinado y, con ello, al mismo tiempo la experiencia estética, para ver cómo abordamos su

638 W. Berry, 2021, p. 179.
639 R. Burns, *Ansel Adams: A Documentary Film,* 2002, Sierra Club Productions, en: https://www.youtube.com/watch?v=f85c-3e6AQ8

interpretación y cuan diferentes pueden ser las experiencias estéticas que facilitan. Voy a hacerlo a través de varios casos de apreciación de jardines y parques. También quiero reflexionar sobre cómo la categoría de paisaje cultural se relaciona en la experiencia o transita a la de entorno mixto en general. Esto es, en ocasiones apreciamos paisajes culturales sin disponer de relatos, simplemente, como entornos mixtos.

3.3.1. Jardines y parques

Desde la antigüedad, los jardines han sido el lugar de encuentro paradigmático de arte y naturaleza. En todas las culturas que los tienen en su tradición, los jardines poseen un gran peso cultural metafórico. En el mito del génesis, el ser humano habita un paraíso, el jardín del edén, metáfora de la naturaleza no alterada por el pecado original. Con el jardín, el ser humano busca recrear ideas de naturaleza mítica, soñada o idealizada como *locus amenous*, que se presta al paseo, la conversación, la contemplación y el descanso placenteros. Marchán Fiz divide los jardines en dos grandes grupos: los que siguen una estrategia de resistencia, o incluso represión a la naturaleza, en los que el arte se propone a sí mismo como modelo para ella, y los que se suman a una estrategia de alianza con la naturaleza, en la que esta es tomada como modelo para el arte, no como proyecto de imitación, sino: "en la acepción aristotélica de una naturaleza *poiética* o en la moderna de una *natura naturans* formadora"[640]. Grandes tradiciones históricas han sido la del jardín persa, el jardín francés, el inglés y los jardines japoneses, entre otras.

En Japón, el arte de la jardinería encuentra un lugar excelso en el que la naturaleza y el arte alcanzan una relación tan armoniosa, que parecen no poder distinguirse. Lo explica Allen Carlson en su texto sobre el caso de apreciación paradójica que presentan estos jardines. La apariencia de estos jardines es tal que parece ser inevitable, como si se tratara de una obra natural, cuando en realidad se trata de lugares altamente artefactualizados, constantemente retocados, formalmente pulidos, tutelados, vigilados. Esto se debe, afirma Carlson, a que en ellos lo artificial está puesto siempre al servicio de lo natural, integrando, así, sus fines en las formas naturales con tanta perfección y tal grado de acoplamiento, que nuestro juicio crítico queda en suspenso, como si no tuviéramos dónde o a qué aplicarlo.

> …aunque de hecho ejemplifique una relación dialéctica entre lo artificial y lo natural, aun así, trata con pleno éxito el problema de la apreciación estética confusa y difícil que con frecuencia acompaña a esa relación: lo hace siguiendo la pista de la naturaleza en el sentido de poner lo artificial al servicio de lo natural. Emplea lo artificial para crear una versión idealizada de la naturaleza que enfatiza lo esencial. Por lo tanto, logra una apariencia de inevitabilidad –el aspecto de algo que no podría haber sido de otro modo- y al lograr este aspecto, éste, como naturaleza prístina mismo, se eleva sobre el juicio crítico.[641]

En el jardín japonés, el arte no sólo está puesto técnicamente al servicio de la naturaleza, sino teleológicamente, puesto que, restándose de su apariencia, quiere operar como naturaleza, sin dejar rastro, platónicamente enamorado de ella, produciendo formas ideales que nos dejan admirados.

640 S. Marchán Fiz, 2006, p. 46.
641 A. Carlson, 2000, p. 171.

El jardín es habitualmente considerado como lugar de recreo y descanso placentero para quienes lo visitan, antes que como lugar de encuentro con la naturaleza para quienes lo trabajan. Como lugar de tránsito o visita, el jardín es un entorno colectivo, un espacio social. Para el jardinero, por lo general, se trata o bien de un entorno privado, o bien de su lugar de trabajo. Las experiencias estéticas obtenidas en la práctica de la jardinería ganan connotaciones íntimas no disponibles para quienes solo lo transitan. El jardinero establece una relación personal con el jardín. A pesar de ser el artífice de su estado y conservación, como sucedía en el caso de la reproducción de Budd, su *hacer* encaja en la idea de arte o habilidad, solo hasta un punto, pues no puede determinar por completo a la naturaleza. Por esa razón, el jardinero pone el arte al servicio de la naturaleza o de otro modo buscará someter la naturaleza a la técnica, algo que también logrará solo hasta un determinado momento, como vimos con la topiaria. En ambos casos, el jardinero acompaña y da forma a la naturaleza, pero necesita dejarse guiar por ella, por sus ciclos, necesidades y ritmos. Quizá por ello, Byung Chul Han ha encontrado en la jardinería y no en la naturaleza salvaje su particular puerta de entrada al trascendentalismo:

> El trabajo de jardinería ha sido para mí una meditación silenciosa, un demorarme en el silencio. Cuanto más tiempo trabajaba en el jardín, más respeto sentía hacia la tierra y su embriagadora belleza. Desde entonces, tengo la profunda convicción de que la tierra es una creación divina. El jardín me transmitió esta convicción, es más me hizo comprender algo que para mí se ha convertido en una certeza y ha asumido carácter de evidencia. "Evidencia" significa originariamente *ver*. He *visto*. (…) La tierra no es un ser muerto, inerte y mudo, sino un elocuente ser vivo, un organismo viviente. Incluso la piedra está viva.[642]

Algunos jardines son realmente modestos. Entre ellos se encuentran los jardines pequeños, rincones ajardinados y parques que acompañan el ir y venir de nuestras vidas. El jardín de un vecino, el pequeño jardín municipal frente a la guardería del pueblo y espacios semejantes dulcifican y amenizan nuestros entornos cotidianos, nuestro deambular en pueblos y ciudades. Por sencillo que sea, el jardín es siempre un espacio diseñado, un lugar en el que la relación de la naturaleza y el arte o lo artefactual ha sido pensada, planificada, cuidada y organizada de una determinada manera y puesta en relación dinámica. Uno de estos modestos jardines nació pensado como solución temporal al espacio vacío que iba a dejar una demolición, la del Hospital Real Maternal de Glasgow, mientras se diseñaba y construía el siguiente edificio que pertenecería a la Universidad de Strachclyde. Cuenta Susan Herrington que el proyecto le fue encargado a la firma de arquitectura de paisaje Gross Max. Tras el derrumbe del viejo hospital, la gente descubrió que el lugar contaba con una hermosa ladera que miraba al sur y desde la que se contemplaba una bella panorámica de la ciudad. El arquitecto conservó la entrada ornamental del hospital, utilizó su piedra para formar pequeñas terrazas y escaleras laterales, al tiempo que se plantaron árboles autóctonos, plantas trepadoras que crecieron frondosamente y pronto se adueñaron del lugar.[643] El parque Rottenrow

642 B.C Han, *Loa a la tierra, Un viaje al jardín.* Barcelona, 2023, Herder, pp. 11-12.
643 S. Herrington, *On Landscapes*, New York, 2012, Routledge, pp. 28-30.

se hizo enormemente popular. Tanto, que la universidad finalmente desistió de construir el edificio que estaba planeado. En este caso, ni el entorno natural era paradigmático, ni el parque tenía valor histórico -salvo el pórtico salvado del viejo hospital-, ni se le asociaba un gran valor simbólico o cultural. Al tratarse del sitio donde estaba el viejo hospital maternal, donde habría nacido una parte de los vecinos de la ciudad, sí cabe atribuirle al lugar valor sentimental. Sin embargo, ese pequeño jardín destinado a ser transitorio, reveló su valor como jardín[644], puso de manifiesto el valor estético del enclave, de aquella colina como mirador y las experiencias colectivas, ganadas en aquel breve espacio de tiempo, generaron un fuerte y rápido vínculo con sus visitantes, aspectos que terminaron por implantarse sobre el edificio proyectado.

Encontramos un caso con cierto paralelismo en la obra de Land-art *Time Landscape* (1977), de Alan Sonfist, en Greenwich Village, Nueva York. En esta ocasión, se trata de un pequeño parque urbano que también fue levantado sobre un solar. Originalmente, Sonfist propuso reconstruir el parque con plantas, árboles y flores silvestres anteriores a la colonización del continente, como un mini-bosque precolombino. Así, la ciudad albergaría y dialogaría con la naturaleza original sobre la que en realidad se levanta. Sonfist defendía que el proyecto no tenía pretensiones románticas. Pensaba que la historia de la ciudad necesita incluir la historia de su entorno natural para ser completa. La historia no es la historia de la cultura, la del progreso de lo artefactual y sus formas de vida, sino la de la cultura en la naturaleza *y* la de la naturaleza. Como hacen los monumentos arquitectónicos del pasado y el presente, la presencia de la naturaleza del pasado dialoga y nos pone en contacto con la naturaleza actual -o con su ausencia- y ambas a la vez con la historia y el carácter del lugar, siendo esta una parte más de la integridad estética, cultural y ambiental que, de ese modo, podemos apreciar.

Hasta aquí, mi breve presentación de casos de jardines y parques: el jardín japonés, el jardín de Byung Chul Han, el Rottenrow de Glasgow y el Time Landscape de Nueva York. A pesar de que todos son naturaleza artefactual y/o artísticamente abordada, trabajada y/o acomodada son espacios muy heterogéneos que ofrecen y dan lugar a experiencias estéticas muy distintas. A continuación, siguiendo la definición de apreciación mixta de Budd, voy a presentar una propuesta de clasificación u ordenación de los elementos que participan en los entornos mixtos. Al poner los jardines como ejemplo, mi intención ha sido mostrar que, al apreciarlos como entornos mixtos más bien que como paisajes culturales, la forma en la que configuramos su interpretación surge de nuestra experiencia estética del *entorno* y lo hace -o puede hacerlo- secuencialmente, en el tiempo de una manera armónica consonante con las características del lugar. Y es que la apreciación de muchos entornos mixtos, entre ellos, los jardines y los parques, ofrece, y en algunos casos, solicita que establezcamos con ellos una relación. Como entornos de paseo, descanso y refugio, acudimos a los jardines en buenos y malos momentos. Ellos nos brindan espacios y momentos para la calma, el juego, la reflexión, la espiritualidad, la sociabilidad y el deleite estético, ofreciéndonos un cierto

644 El arquitecto utilizó una estrategia social en su diseño:

sentido de orientación no sólo exterior, sino también interior. El jardín puede ser un entorno de tránsito, pero es construido y se propone culturalmente como espacio para ser habitado e interiorizado. Por ello y por sus características, la apreciación estética del jardín como entorno mixto incluye, pero desborda, el propósito de la interpretación, ya que éste se muestra abierto como lugar para adentrarnos en la búsqueda y la experiencia de *sentidos* en él, que son facilitados por la experiencia estética.

Según la clasificación que voy a proponer, los jardines y el parque-obra mencionados son entornos mixtos intencionales, parcialmente regidos por principios naturales y, dependiendo del caso, serán artefactuales o no -como el jardín japonés llega a serlo y el *Time Landscape* de Sonfist escapa de serlo, todos cuentan con diseño, es debatible que todos tengan carácter artístico -como quizá no lo tengan el jardín privado o el parque Rottenrow[645], y algunos cuentan con funciones y otros no -como sí tiene funciones prácticas de mirador, paseo y descanso el Rottenrow y funciones culturales simbólicas y reivindicativas el *Time Landscape*, por ejemplo.

Como ya indiqué, cuanto más determinada y específica sea la intencionalidad del objeto, más lo es también la apreciación estética que deba atenderla. Sin embargo, la especificidad de la intención no es equiparable a la necesidad de atenderla o a que, teniéndola en cuenta, esos rasgos ostenten la prioridad o el protagonismo de esos elementos para la experiencia. La especificidad de la intencionalidad no constituye un ranking ordenado de relevancia para la apreciación. Si así fuera, la apreciación de un entorno mixto debería entonces empezar y otorgar mayor relevancia a los aspectos intencionalmente más determinados hasta llegar a los más libres. Todo en el entorno estaría marcado por la significación de los elementos intencionalmente más sofisticados y este no es el caso. Todos los aspectos y elementos intencionales se dan en los entornos mixtos como opciones de experiencia y de descubrimiento. Y es posible que algunos de ellos se impongan como una evidencia estética. Quizá esta sea la diferencia más relevante entre la forma en que apreciamos los paisajes culturales de valor universal, donde la interpretación está establecida de antemano -o al menos se nos ofrece una de este tipo-, y la que tenemos al apreciar un entorno mixto no tipificado, aunque en ciertos casos también pueda ser considerado un paisaje cultural. La interpretación de los componentes intencionales ni se espera ni se exige en bloque o según parámetros de relevancia. Los entornos mixtos son entornos para la experiencia y en ella la interpretación cumple una función no determinada, flexible. Yo puedo pasar casualmente por el parque Rottenrow como turista y desconocer la historia del hospital. Sin embargo, soy captada por el buen diseño del jardín e instintivamente me tumbo a descansar en una de las terrazas del terreno desde la que contemplo la ciudad, disfruto de la vegetación y me deleito con las risas de unos niños jugando. En mi primera visita, he interpretado bien el jardín. Parcialmente, pero con corrección. Si, por otro lado, estoy en Nueva York y me sucede algo parecido con el *Time Landscape* sin conocer el trasfondo del proyecto, seguramente me sorprenderá encontrarme con una extensión de bosque-maleza no trabajado en

[645] Con el tiempo, en el parque fue instalada una pieza escultórica de gran tamaño, el *Nappy Pin*, de George Wylie, un imperdible gigante, del tamaño de un edificio, como monumento a la maternidad.

medio de la ciudad. Por lo inesperado, probablemente me pregunte qué es esto. Percibo que no se trata de un jardín, ni de un parque tradicional; obviamente, tampoco es un bosque. Pero sí soy capaz de apreciar que es naturaleza *dejada* y, como tal, llama mi atención. Con ello, el entorno me da las pistas iniciales necesarias y despierta en mí las preguntas correctas que necesito plantearme para poder apreciarlo e interpretarlo. Aunque aún no sé lo que es y, en ese sentido, no lo puedo interpretar del todo, ya lo estoy haciendo y lo estoy apreciando bien. Es posible que en otro momento conozca el proyecto que hay detrás del lugar, -seguramente habrá algún panel cerca que lo explique. Sin embargo, el objetivo de la obra -o uno de ellos- no es que la apreciemos como obra. En este caso, la obra se presenta más bien como medio para facilitarnos la apreciación estética de un tipo de naturaleza ausente, buscando hacer hueco a la naturaleza cruda, no artistificada, en un entorno hiperartefactual. Algo similar parece sucederle a Byung Chul Han en su encuentro con la naturaleza en el jardín. Que cuanto más la trabaja y la conoce, más libre la percibe y mayor es la elevación y la dicha que experimenta en su relación con ella, siendo el jardín y la jardinería un medio de encuentro con la naturaleza que sobrevive más allá de su manipulación.

Pero no todos los entornos poseen apariencias intencionalmente determinadas o únicamente marcadas por productos y acciones que sí lo son. Veamos a continuación, cómo podemos discriminar los elementos que forman parte de la mezcla en la que consiste lo mixto en los entornos mixtos.

3.4. Propuesta para una clasificación de la apreciación estética de los entornos mixtos

En concordancia con la concepción estética de la apreciación mixta que presenta Budd, creo que describir los entornos mixtos como naturaleza prístina alterada o modificada por el ser humano, sin más, es una mala caracterización de los entornos mixtos y de sus objetos, heredada de una definición del ser humano como opuesto a la naturaleza, que es imprecisa. Igualmente, considero que ni la división frontal entre naturaleza y ser humano, ni la fusión perceptiva de naturaleza y cultura constituyen una base adecuada sobre la que formular una buena concepción de la apreciación estética de los entornos mixtos. El compromiso que mantiene Brady con la idea de otredad hace que su posición conserve una ambivalencia entre la forma en que el ser humano es parte de la naturaleza y el sentido en el que se reclama que la naturaleza es otra, que la categoría *arte-naturaleza* que propone como intermediaria no consigue resolver. Y es que, tal y como Budd apunta a propósito del *Modelo del misterio* de Godlovitch, que la naturaleza sea misteriosa e insondable y que existan diferencias específicas de lo humano respecto de la naturaleza no implica distancia ontológica del ser humano frente ella y tampoco que nuestra apreciación deba incorporar esa distancia, como solicita Brady, o, en el caso de Godlovitch, estar basada en ella. Por el contrario, como sugiere Budd, más bien nos anima a considerar, que ese misterio insondable también habita en nosotros. La forma en que Brady asume la idea de otredad parece asimilar el mismo

deslizamiento argumental que Budd encuentra en la posición de Godlovitch:

> Godlovitch se desliza fácilmente desde la idea de que la naturaleza es finalmente insondable, misteriosa, a la de que la naturaleza es "categóricamente otra a nosotros mismos" algo "de lo cual nosotros nunca seremos parte". Y esta segunda idea lleva a concebir la naturaleza como siendo otra y distante. Este distanciamiento de la naturaleza exige alcanzar el distanciamiento en nuestra actitud frente a ella –"un sentido de estar fuera, de no pertenencia"- si nuestra actitud ha de ser la de expresar el valor intrínseco, no instrumental, de la naturaleza. Pero, en primer lugar, no se seguiría de la insondabilidad última de la naturaleza que no somos parte de ella, que estamos fuera, que no pertenecemos a ella. Más bien, si fuéramos parte de ella, seríamos nosotros mismos también insondables. Y, por supuesto, nosotros somos objetos naturales, compuestos de materia como otros objetos naturales, no siendo más distantes de la naturaleza que cualquier otro ser animado o inanimado (Hepburn, 1996, p. 252).[646]

Siguiendo a Budd, entiendo que no todo lo que el ser humano hace es artefactual y, por ello, la definición de lo mixto *no puede ser idéntica a todo lo que es humano o tenga que ver con él.* Budd propone que la apreciación estética de un entorno mixto está formada por una *mezcla* de apreciación estética de la naturaleza como naturaleza y un elemento adicional marcado por la actividad, intención o diseño del ser humano. La interrelación que se da entre naturaleza y actividad del ser humano en la idea de *mezcla* es la que también busca recoger Brady en su categoría *arte-naturaleza*. Sin embargo, en ella los elementos no consiguen superar su carácter dialéctico, siendo esto algo que se interpone en una clara definición de lo mixto. Esto no sucede en la noción de mezcla de Budd, que se apoya en la contraposición entre lo artefactual y la naturaleza y no entre la de esta y el ser humano. Y es que todo aquello que hay de naturaleza en el ser humano es exactamente lo que permite la mezcla en la relación de arte y naturaleza para que, de hecho, pueda ser apreciada como algo mixto. Por ello, considero que su definición nos brinda la mejor base para una concepción de la apreciación estética de los entornos mixtos. De acuerdo con ella, la apreciación estética de tipo mixto incluye una *mezcla* de: 1) naturaleza como naturaleza, más 2) un elemento adicional artefactualmente determinado por la actividad del ser humano. Sabemos en qué consiste la apreciación estética de la primera parte del binomio. Veamos a continuación cómo podríamos articular la adición del segundo elemento, cómo podría ser la relación final entre las variables de ambas partes de la definición.

La *actividad* del ser humano es, por un lado, el parámetro generador de artefactualidad más abarcante de la definición de Budd e incluye a los otros dos: intención y diseño. Pero, por otro, también incluye la actividad no artefactual. Por ello, para distinguir cuándo apreciamos actividad y efectos de un tipo o de otro, necesitamos abordar cuál es el carácter del ser humano como objeto natural de apreciación estética y como generador de todo ese conjunto derivado de su hacer, pues habrá ocasiones en que solamente apreciemos sus productos y otras en las que lo apreciemos a él como agente y depósito de las mismas. A ese respecto, Budd muestra reservas acerca de si el ser humano ha de ser tenido siempre como índice de artefactualidad o si, en ocasiones, puede, o incluso debe, ser apreciado como naturaleza. Por un lado, es un ser natural. Por otro, en un sentido más amplio del que encontramos en la idea de reproducción, es un auto-artefacto, un "ítem natural

646 M. Budd, 2014, p. 187.

marcado por la actividad humana, incluso aunque no esté estetizado por diseño humano alguno."[647] ¿Posee la cultura capacidad suficiente para denotar al ser humano necesariamente como ser prioritariamente cultural, de manera que exija ser apreciado estéticamente como objeto que expresa, indica o encarna artefactualidad? De nuevo, nos vemos ante la cuestión planteada por Diffey. ¿Qué posee prioridad estética, el arte -la cultura- o la naturaleza? El problema aquí radica en identificar intencionalidad y cultura o artefactualidad. Pero, ¿cómo hemos de apreciar al ser humano cuando su actividad intencional está regida por principios naturales, como en los casos anteriormente mencionados, cuando se comporta como criatura natural? No toda la actividad intencional es cultural, incluso aunque esta se produzca dentro de un marco marcadamente cultural -como cuando quiero irme a dormir y, de hecho, me voy a dormir o cuando, al contrario, tengo naturalmente sueño y decido no irme a dormir (lo mismo sirve para otras muchas actividades como comer, volver a tal sitio, sentarme en este parque, frenar o acelerar en ámbar…) por una determinada razón. Además, ¿es posible que haya aspectos de la actividad intencional que, siendo cultural, conserve vínculos que deban ser estéticamente observados como naturaleza? Es decir, ¿hay aspectos de la actividad intencional cultural que no encajen con la idea de arte o habilidad, -o no lo hagan plenamente-, y deban ser tenidos en cuenta como estando vinculados estéticamente con la naturaleza?

Naturaleza y cultura se entrecruzan constantemente. El aspecto, las acciones y el comportamiento del ser humano están marcados externa e internamente por la cultura y por la naturaleza. No obstante, al igual que sucedía con ciertas actividades no intencionales determinadas por principios naturales, como la reproducción, necesitamos considerar qué parte de las actividades intencionales del ser humano enlazan de manera significativa con la naturaleza; qué parte del contenido de lo cultural o lo social en el ser humano sigue manteniendo vínculos propios con la naturaleza y no únicamente con la cultura, como reino de la artefactualidad. Para orientar nuestra apreciación, necesitamos dirimir en qué casos estamos ante acciones naturales llevadas a cabo según patrones culturales o si se trata de acciones culturales connotadas por la naturaleza. Por ejemplo, por un lado, si observamos un entorno natural, una playa con cuerpos tumbados en la arena al sol, alguien comiendo una manzana, una madre dando pecho a un niño, personas abrazándose o niños jugando, alguien leyendo un libro, un grupo de adolescentes cantando y tocando una guitarra, alguien volando una cometa.

Indirectamente, por otro lado, la naturaleza también está presente en los artefactos que median nuestras vidas, los cuales son producto de una comprensión y adaptación a ella, pues mantienen vínculos formales y materiales con los requisitos que la naturaleza presenta para su manipulación (la ley de la gravedad, las propiedades de los materiales -dureza, conductividad, maleabilidad, resistencia, flexibilidad, permeabilidad, etc.- y del entorno -clima, humedad, topografía, tormentas, etc.). Los artefactos son formal, material y epistemológicamente adecuados a cómo la naturaleza es. La naturaleza está presente, por ejemplo, en los edificios, en las

647 Ibid., p. 22.

herramientas o en la ropa que usamos (lana o lino, manga larga o corta), los cuales se acomodan a los rasgos específicos de la latitud y el clima del lugar, a la fisiología del usuario, adaptando su configuración y sus fines a la materia y la forma de la naturaleza con la que están destinados a interactuar. Allen Carlson plantea el contraste que apreciamos entre dos edificios arquitectónicos emblemáticos[648]: la *Casa de la Cascada* de Wright, cuyo diseño se adapta e integra el edificio completamente al emplazamiento natural en el que se levanta, y la *Villa Savoye* de Le Corbusier, que parece ocupar su ubicación, nos dice, como un objeto extraterrestre. Metafóricamente, la primera afirma "aquí estoy"; la segunda se pregunta ¿por qué estoy aquí?.[649] Pues bien, ya se trate de un ejercicio de afirmación o de interrogación, de cuál sea la intención funcional y artística del edificio respecto al entorno que anime su diseño, de si es un edificio abierto, dialogante y receptivo al entorno o si se trata de un edificio solipsista, ambos artefactos están donde están, sobre todo y, en primer lugar, porque enlazan con la naturaleza según leyes. Su forma y su materialidad expresan y buscan cumplir su propósito, su función, pero lo hacen cumpliendo leyes naturales, anticipando márgenes y posibilidades de eventos naturales que puedan modificarlos, a los que tienen que adelantarse, mostrando consideración a ellos y suficiente resistencia (el frío y el calor, tormentas, ventiscas, terremotos, incendios, el deterioro temporal, etc.). Del mismo modo, cualquier edificio necesita incorporar o suplir la presencia de ciertos elementos naturales básicos. Por ejemplo, aire y luminosidad. Así, o el edificio tiene ventanas o los arquitectos tendrán que incluir un sistema de iluminación. Y de ventilación. Es cierto que puede haber construcciones cerradas al exterior o, si se prefiere, volcadas al interior, generalmente dedicadas a usos no habitacionales. En el apartado de los entornos cotidianos considerados como entornos mixtos los describiré como "entornos artefactuales". Este es el caso, por ejemplo, del Kursaal de Rafael Moneo en San Sebastián, por mencionar alguno. Llegados a un extremo, las construcciones de uso habitual en las que hay una mala gestión de la relación con el entorno o en los que la naturaleza está ineficazmente integrada, a menudo generan, a medio o largo plazo, disfunciones o enfermedades y son calificados como edificios enfermos. El mismo principio de adecuación a la naturaleza se aplica a otros artefactos: destornilladores, carretillas, mesas, aviones, cualquier artefacto enlaza de manera final con la naturaleza -por sus materiales, por su forma y a través de su funcionalidad. Como reclama Pauline von Bondsdorff, necesitamos comprender y aceptar el alcance de nuestra dependencia de la naturaleza y hacer de esa dependencia un elemento cultural de primer orden, especialmente en Occidente, donde la cultura opera tantas veces contra la naturaleza:

> Una dependencia existencial de la Naturaleza debe ser percibida y articulada como valor cultural. La razón es doble. Primero, porque es necesario afirmar nuestra condición existencial como criaturas naturales a nivel individual. Segundo, porque esta condición es válida también a nivel colectivo, pertenece a la especie humana como un todo y a todas las culturas humanas. Expresar las relaciones de los humanos con la Naturaleza nos influye de forma benigna, sea a través de su valor estético, su utilidad o a través de cómo la presencia de la Naturaleza puede ayudarnos a entender cómo es el mundo y nuestro

648 Véase un ejercicio similar realizado por P. von Bonsdorff (2008) en el que analiza tres casos nórdicos que ponen de manifiesto cómo la arquitectura pública posee la capacidad de articular nuestra relación con la naturaleza de forma valiosa. (Centro de conferencias Dipole, Finlandia; el cementerio de Woodland, Suecia; y, la embajada finlandesa en Washington DC)

649 A. Carlson, 2000, p. 201.

> lugar en él. Una vez percibidos y expresados tales valores´-primeramente, estéticos, éticos y existenciales; y en segundo lugar sociales, económicos y políticos- ganan fuerza educativa. Nos podrían conducir al encuentro de modos de coexistencia y convivencia de Naturaleza y cultura.[650]

Una forma de comprender e integrar nuestra dependencia de la naturaleza consiste en conceder que, como ser natural y cultural, el ser humano hace referencia implícita al ámbito de la artefactualidad, pero no explícita necesariamente. Sin embargo, sí hace referencia explícita a la naturaleza necesariamente. De otro lado, lo artefactual hace referencia explícita a la cultura e implícita a la naturaleza. Por ello, tampoco la cultura o lo artefactual establece un límite excluyente con la naturaleza. No todo en la actividad intencional del ser humano es específicamente cultural. Y cuando algo lo es, esto es, cuando algo encaja en la idea de arte o habilidad, aun así, enlaza estéticamente con la naturaleza, virtuosamente o por defecto. Si volvemos a las definiciones de objeto mixto y respuesta estética de Budd, veremos que las variables adicionales que constituyen la mezcla de lo mixto (actividad, intención y diseño) todas enlazan implícitamente con la naturaleza. Y también por ello, estéticamente, el ser humano es un objeto natural no necesariamente denotado por la cultura; no en toda circunstancia y enlazando con todos los tipos de hacer con los que pueda estar comprometido. Por ello, no podrá ser tenido como signo inmediato de artificio. Su apreciación estética, por tanto, será o bien de tipo mixto o bien como naturaleza, según los casos.

Por otra parte, en relación al alcance que la actividad del ser humano tiene en las modificaciones del entorno, Budd considera que la apreciación puede o debe ser mixta cuando se detectan "trazas de humanidad"[651], esto es, cuando somos conscientes de que el medio natural ha sufrido una alteración, aunque no haya presencia de humanos en él, sino sólo trazas de los efectos de acciones que implican *artefactualidad*. La expresión "trazas de humanidad" puede resultar un tanto ambigua, pues hemos de tener en cuenta que, en realidad, significa "trazas de artefactualidad humana". Un nido o un dique construido por un castor, serían trazas de artefactualidad animal, por ejemplo; es decir, naturaleza. Como voy a especificar a continuación, puede haber trazas de humanidad natural, como las huellas que dejamos en la tierra al caminar, y trazas de humanidad artefactual, como la contaminación ambiental o las evidencias que podamos apreciar en un entorno natural gestionado, una playa con zonas delimitadas por un cartel o una cuerda. El grado de presencia humana en la naturaleza puede oscilar, por tanto, desde las "trazas de humanidad", que distinguimos cuando vemos pastos o huertos, por ejemplo, hasta el extremo contrario en que sólo apreciemos "trazas de naturaleza" (la luz, el clima, el componente de naturaleza que aporta el ser humano, fauna y flora "domesticadas", la relación entre arquitectura y lugar geográfico expresada formalmente por sus edificios y el urbanismo, etc.) como sucede en muchos espacios urbanos.

Teniendo en consideración todo lo anterior, nuestro cuadro de modificaciones del entorno

650 P. von Bondsdorff, "Construir la Naturaleza/ Construir la Cultura", en V. Bozal, F. Pérez Carreño (eds), *Estética del entorno: obra pública y paisaje (2007-2008),* Ministerio de Fomento, MCF Textos, pp. 40-1.
651 M. Budd, 2014, p. 27.

natural debería quedar organizado, finalmente, del siguiente modo:

Modificaciones del entorno natural por parte del ser humano

1. No intencionales
- 1.1. regidas por principios naturales
- 1.2. no regidas por principios naturales

2. Intencionales
- 2.1. Regidas por, o parcialmente por, principios naturales
  - 2.1.1. no artefactuales:
    - -no estéticas
    - -estéticas:
      - -sin diseño
      - -con diseño:
        - -sin carácter artístico
        - -con carácter artístico
  - 2.1.2. artefactuales:
    - -no estéticas
    - -estéticas:
      - -sin diseño
      - -con diseño:
        - -con carácter artístico
        - -sin carácter artístico:
          - -sin función
          - -con función
- 2.2. No regidas por principios naturales
  - 2.2.1. No artefactuales (no despliego las opciones)
  - 2.2.2. Artefactuales (no despliego las opciones)

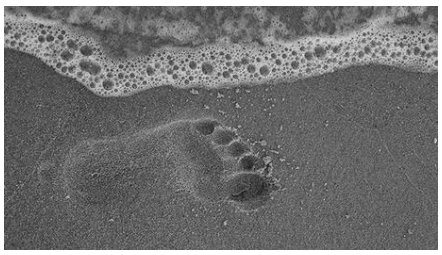
Según la clasificación que presento, tanto las modificaciones no intencionales como las intencionales del entorno pueden estar generadas por acciones del ser humano regidas o no regidas por principios naturales. Las modificaciones intencionales se distinguen de las no intencionales en que las primeras son producidas por acciones que el ser humano realiza con la intención de generarlas.

Modificaciones no intencionales del entorno

Las *modificaciones no intencionales regidas por principios naturales,* como las alteraciones que el ser humano puede producir en el entorno al coger unas frutas, bañarse en un río, abrigarse en una cueva y encender un pequeño fuego, huir ante un peligro, caminar por un monte, dormir al sol, charlar en grupo, etc., -al igual que las que pueden producir acciones semejantes desarrolladas por otros seres vivos-, pertenecen a la idea de naturaleza y, por tanto, caen bajo el alcance regulador de la apreciación estética de la naturaleza como naturaleza. Por otro lado, las *modificaciones no intencionales del entorno motivadas por acciones del ser humano no regidas por principios naturales* son las producidas como

consecuencia indirecta de esas mismas acciones, cuya intención principal no es la de producir una modificación en el entorno, aunque finalmente la acción tenga ese efecto. Sería el caso, por ejemplo, de las estelas que los aviones dejan en el cielo o las de las ruedas de un coche en el barro, y también, a mayor escala, la de la polución generada por el tráfico rodado o la generación de múltiples tipos de residuos individuales y colectivos. Fernando Arribas habla del alcance sistémico de las mismas, en relación a los efectos del cambio climático:

> Pese a que, con frecuencia, se las describe como tales -como intervenciones humanas en el entorno-, gran parte de las consecuencias catastróficas del cambio climático difícilmente pueden considerarse como "fenómenos naturales", puesto que son transformaciones del medio que derivan de la acción de las personas. En este caso, estaríamos ante intervenciones *no deliberadas,* ya que tales efectos nocivos no son buscados por sí mismos, pero sí son las consecuencias de uno o varios actos intencionados previos (por ejemplo: la quema de combustibles fósiles).[652]



Estas modificaciones de segundo orden, se distinguen de las primeras como efectos pasivos, los cuales se integran, se dinamizan y se comportan, enlazando con la naturaleza, que los acoge y los incorpora a sus ciclos. En ocasiones, los ciclos naturales son capaces de asumir su carga metabólica. Otras veces, si la suma de efectos es reiterada y va en aumento, no. Por lo tanto, a la hora de apreciar estéticamente efectos no deliberados de la actividad humana en el entorno, no podemos interpretarlos intencionalmente, como finalidad de una actividad concreta, sino sólo como efecto conjunto de alguna o algunas actividades del ser humano, que no han tenido en cuenta que su producto enlaza y va a guardar una posterior relación con la naturaleza de ese tipo. Por tanto, los efectos no intencionales de la actividad del ser humano son fruto, bien de la mala o incompleta comprensión del alcance que la actividad, la intención o el diseño de ese hacer como arte o habilidad del ser humano tienen respecto de la naturaleza, bien de la despreocupación o desconsideración hacia ello. Son expresión de la falsa neutralidad y autonomía del reino de lo artefactual respecto de la naturaleza. Por ello, y aunque no estén marcadas por intención alguna, estéticamente apreciamos esas alteraciones como artificiales y/o artefactuales, aspecto en el que sí están determinadas en general. No son producto de un hacer intencional, pero sí de un hacer artefactual -artefactualmente determinado. Así, la contaminación del aire producida por los vehículos que circulan en una pequeña aldea es un efecto no intencional del uso que los vecinos hacen de ellos y que, por su menor frecuencia e intensidad, es metabolizado por la naturaleza, resultando inapreciable. En las grandes ciudades, sin embargo, la contaminación ambiental es un efecto no intencional de la

652 F. Arribas, "Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados", *Enrahonar* 53, 2014, p. 81.

circulación rodada, a la que se suman otros consumos, que alcanza un volumen de emisiones y una frecuencia tal, que impide que la naturaleza asuma esos contaminantes, generando una acumulación combinada de efectos individuales no intencionales que hace que finalmente la apreciemos en esa gran nube latente característica, observable a una distancia relativamente próxima y que, por su alcance, da lugar a lo que llamamos contaminación atmosférica. De ese modo, cuando apreciamos estéticamente este tipo de contaminación ambiental, la apreciamos como rasgo artefactual -relacionada con artefactos (vehículos) o con actividades artefactuales (la conducción de vehículos)- que no hace referencia a intenciones, lo cual en absoluto indica, aunque no me voy a detener en ese asunto, que las acciones estén libres de responsabilidades. De lo anterior deducimos que una aproximación intencionalista respecto de la actividad del ser humano no posee alcance explicativo suficiente para orientar en su totalidad la apreciación estética de este tipo de entornos, pues muchas de las alteraciones que observamos en ellos no son intencionales, aunque se produzcan como efecto de otras que sí lo son.

Modificaciones intencionales del entorno

Modificaciones intencionales del entorno, de nuevo, son aquellas producidas por acciones realizadas con la intención de generar una alteración específica en el medio natural, las cuales pueden estar o no estar regidas por principios naturales. En ambos casos, podrían ser, al menos, de dos tipos: no artefactuales (acciones que no tienen como fin producir un artefacto); y artefactuales (productoras de artefactos). Como hemos señalado, ambas *podrían* contar o no con carácter estético. En caso de poseerlo, pueden estar determinadas o no por cierto diseño y en caso de tenerlo, éste podría poseer o no carácter artístico. Finalmente, cabría analizar la relevancia que la función posee en el diseño de los artefactos que no ostentan un carácter claramente artístico.

Así, por un lado, hablamos de *modificaciones intencionales no artefactuales regidas por principios naturales*, como las generadas para satisfacer necesidades primarias como dormir, comer, garantizar nuestra seguridad, protegernos del clima o de inclemencias naturales. La caza y la pesca no mediada por artefactos -por escasos que puedan sean los ejemplos: recogida de moluscos, de huevos, cosechado de frutas, etc.- serían actividades de este tipo que no tendrían carácter estético. Podría tenerlo eventualmente, la tarea de allanar el terreno para dormir, o acomodarnos en el suelo, o la del peinado o la del aseo y arreglo básico personal, de viviendas y alrededores. No lo tendrían, por ejemplo, la actividad ni los efectos de encender hogueras, aunque sí haya mejores y peores formas de prepararlas, maneras más o menos eficaces y, por tanto, funcionales de hacerlo. Se trataría de una actividad intencional, no artefactual, no estética, con una cierta disposición a la que quizá no cabe calificar como diseño, que posee una función. Finalmente podríamos atribuir un carácter pre-artístico a la actividad colectiva de atribuir valor simbólico a determinados elementos de la naturaleza, que se apartan como tótems y se veneran, como el Roque Nublo, y carácter artístico -extrapolando lo que hoy entendemos por actividad y rasgos artísticos- a las pinturas en cuevas, las danzas populares, o a las figuras esquemáticas talladas en rocas y similares.

Por otro lado, hablaremos de *modificaciones intencionales no regidas por principios naturales*. Las mismas, en primer lugar, pueden ser *no artefactuales* (no ser productoras de artefactos) y no incluir un propósito estético en su alteración del entorno (ser realizadas sin intención de producir un resultado estético). Como, por ejemplo, las que se producen cuando indiscriminada o inadvertidamente arrojamos residuos al entorno o por efectos de acciones realizadas con otra intención. Este mismo tipo de modificaciones pueden sí contar con una intención estética, cuando se producen por medio de acciones que procuran dotarlas de cierto valor estético, si bien de forma no calculada o planificada como para tener que considerarlas diseñadas. Esto sucede, por ejemplo, cuando cogemos conchas, piedras o caracolas de una playa y desplegamos un pequeño juego de composición *in situ; o* si en un terreno sembramos semillas de flores al azar; cuando lanzamos una piedra a un lago o al mar para que rebote o para ver el dibujo de las ondas que provoca.

Deshechos ambientales

Pequeño juego formal

Entorno natural gestionado

A su vez, las modificaciones no artefactuales de carácter estético pueden contar con diseño, aunque pueda pasarnos desapercibido, como sucede, por ejemplo, en la gestión de ciertos espacios naturales públicos o si, al plantar árboles, arbustos o plantas en un terreno seguimos criterios técnicos agrarios, de regadío, o estéticos, de composición de alturas y colores de las plantas. Y, por último, puede estar dotado o no de carácter artístico, como es el caso de algunas obras de Land-art, como ciertas intervenciones de Andrew Goldsworthy o de Richard Long, en las que no se genera literalmente un objeto como tal, sino que se otorga una determinada apariencia a una composición de elementos naturales en el entorno (efímera o no) con una intención estético-comunicativa acerca del propio carácter de la naturaleza. En este caso, la obra consiste, no tanto en algo "como objeto", (aunque podamos acotar y señalar determinado conjunto material como tal), sino que la propuesta es un medio para hacer sobresalientes las propiedades estéticas y no estéticas de la naturaleza y su carácter.

A. Goldsworthy, *Touching North*, 1989.

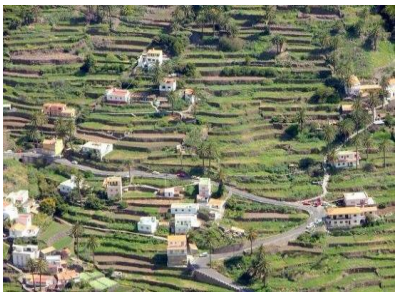
R. Long, *A circle in Cotopaxi,* 1998.

Las modificaciones no artefactuales son producto de una interacción directa del hacer no artefactual del ser humano con el entorno. Lo que apreciamos estéticamente es, por tanto, la interacción del ser humano con la naturaleza y/o el producto de esa interacción, no destinada a la creación de artefactos o mediada por ellos. Dado que la intención protagoniza ese hacer, es en este tipo de modificaciones donde la intención posee una mayor capacidad explicativa y con ello mayor lugar en su apreciación estética. Lo que apreciamos estéticamente está significativamente determinado por la intención de la acción. En el caso de los ejemplos mencionados: deshacerse de algo, improvisar un juego formal, mantener un espacio natural, revelar la belleza o el carácter de la naturaleza.

En segundo lugar, tendríamos las *modificaciones intencionales artefactuales* que, además, ya hemos mencionado, pueden contar a su vez con carácter estético o no; de tenerlo, contar con diseño o no; teniendo diseño, poseer carácter artístico o no, y de no tenerlo, exhibir algún tipo de función. Las modificaciones artefactuales del entorno pueden variar, oscilando, desde una mera o ligera modificación de objetos naturales (como el mantenimiento, limpieza o reforestación de un entorno natural o el uso artístico de un objeto natural), a la producción completa de objetos (de uso: como camas, puentes, etc.; o de modificación: herramientas, maquinaria, aparatos domésticos e informáticos…), con materiales naturales y/o artificiales, según distintas formas de producción (como una carretera, un embalse, herramientas, todo tipo de edificios, medios de transporte, objetos y obras de arte –incluyendo jardines, iglesias, esculturas, fuentes, muelles, etc). Contaríamos como modificaciones artefactuales del entorno carentes de intención estética las que provocamos cuando utilizamos la naturaleza como fuente bruta de materias primas, por ejemplo, en canteras y minas. También las generadas por los devastadores efectos de la maquinaria bélica, los bombardeos serían un caso. Otro caso a mencionar, a pesar de que de manera no buscada puedan tener un efecto estético, sería el de aquellas intervenciones ejecutadas siguiendo como único criterio una idea de función; por ejemplo, ciertas carreteras y vías ferroviarias (tales o cuales obstáculos topográficos, criterios económicos, etc).

Cantera

Terreno bombardeado



Monte con terrazas para cultivo

Poseerían diseño (quizá también, en algún caso, intención estética) las modificaciones que provocamos en la topografía natural del terreno para construir (espacios urbanos e infraestructuras civiles: embalses, diques, túneles...) o para cultivar (terrazas, graveras, espacios en barbecho...). Añadido al diseño, poseerían asimismo intención estética numerosas intervenciones propias de la planificación o renovación de espacios urbanos (puentes, parques, espacios verdes...) y, finalmente, carácter artístico, jardines, y, por ejemplo, los entornos histórico-monumentales.

El Palmeral de Elche, Alicante.

El puente Rialto, Venecia, Italia.

Casco antiguo de municipio europeo

Siguiendo el ejemplo de la reproducción de Budd, para valorar el encaje y el alcance que la idea de hacer como arte o habilidad tiene en la intención del ser humano como generador de condiciones mixtas del entorno, vemos que los objetos y las acciones que están intencionalmente más determinados son los artísticos (pues están dotados de artisticidad, diseño, ocasionalmente de función, e intención estética y/o comunicativa), seguidos de los que han sido creados según cierto diseño e intención estética, antecedidos por los que sólo poseen diseño, los cuales preceden a los que, sin poseer diseño, reciben cierta intención estética y, por último, por aquellos cuya intención está desvestida de estos elementos. Ya se trate de modificaciones artefactuales o no artefactuales, cuantos más rasgos intencionales definidos posea el objeto o la acción, más preciso (más arte y/o más habilidad) necesita ser el proceso de su *hacer* y, por consiguiente, del mismo modo, serán aspectos que reclaman -y compiten entre sí para- ser tenidos en cuenta en su apreciación estética. Al contrario, el arte o la habilidad van perdiendo protagonismo como requisitos de la acción o del objeto cuanto menos determinado intencionalmente está su *hacer,* perdiendo encaje en la idea de arte o habilidad, y, por tanto, presencia como aspectos significativos para su apreciación.

Observamos que se requiere mucho menos arte o habilidad para lanzar una botella de

plástico o un envoltorio por la ventana, que el que se necesita para realizar un arreglo o juego transitorio con elementos naturales (conchas, piedras, flores), del que hace falta para crear un edificio o un jardín. En el primer caso, formará parte de la apreciación de la botella en el parterre la acción intencional de abandonarla como deshecho, en el segundo caso, la acción del juego estético que está detrás de la composición de las piedras y las conchas de la playa y en los sucesivos casos las intenciones estéticas, funcionales y artísticas asociables al edificio y al jardín. Pero, todo ello, no como aspectos de la acción, esto es, del hacer descuidado, la composición, el edificio, el jardín o el satélite apreciados como ítems individuales, sino como rasgos o propiedades que estos muestran para ser apreciados en relación al entorno en el que se encuentran. La intención que subyace a la acción, y que de esa manera marca al objeto, obtiene su significado y su relevancia en relación al entorno en el que esta inscribe su resultado. Por su parte, los efectos en el entorno natural derivados de acciones no intencionales del ser humano, por lo tanto, no marcadas por la idea de arte o habilidad, no contarían con cargas interpretativas respecto de las intenciones de su producción, ni del arte o la habilidad que pudieran corresponderse con ellas. Pero, a pesar de todo, sí sobre sus efectos; pues en cualquier caso apreciamos que son consecuencia de alguna acción. La apreciación estética de estas modificaciones incluiría y revelaría ese aspecto concreto: esto es, la capacidad transformadora (efímera o duradera) no intencional de la naturaleza por parte del ser humano. Y esto es algo a lo que podemos tener acceso a través de la experiencia estética.

Los entornos mixtos son naturaleza modificada por las comunidades que la habitan según distintos sistemas de formas de vida. Como es de esperar, en ellos podemos encontrarnos con objetos y rasgos marcados por la actividad del ser humano de los tipos anteriormente descritos: intencionales y no intencionales, regidos o no por principios naturales, denotados por la naturaleza o por la cultura, artefactuales y no artefactuales, estéticamente dispuestos o no, con diseño o sin diseño, funcionales o no, con carácter artístico o sin él. En cada entorno, la combinación de estas variables tiene lugar de distinto modo y en diferente grado. Al apreciarlos, como nos decía Budd, apreciamos naturaleza como naturaleza, más un elemento adicional variable y, eventualmente, compuesto. Dado todo este conjunto de elementos y posibilidades, ¿cómo podemos abordar la apreciación estética de estos entornos?

3.5. Propuesta para una concepción de la apreciación estética de los entornos mixtos

Al igual que sucedía con la apreciación estética de los entornos naturales, con la apreciación estética de los entornos mixtos no debemos perder de vista que lo que apreciamos son *entornos*. El entorno, por antonomasia, es la naturaleza. Por eso decimos que los entornos mixtos son naturaleza modificada. En ese mismo sentido, los entornos mixtos no son *objetos* de apreciación, sino objeto *de* y *para* nuestra apreciación y muestran un modo de apreciación paralelo al de la naturaleza como *entorno*, pues la naturaleza está presente en todos ellos como sustrato, entorno compartido y

trasfondo único. La apreciación estética de los entornos mixtos comparte aspectos con la de los entornos naturales. En primer lugar, los rasgos básicos derivados de su carácter de entorno: el objeto nos rodea, no posee marcos estéticos definidos a priori, es multisensorial, nos incluye y nos interpela. En segundo lugar, se enfrentan a los problemas de alcance que hemos analizado en los entornos naturales, como entornos, y a los que muestra la evaluación en relación al alcance. Alcance y evaluación mantienen también aquí una relación de proporcionalidad inversa: a mayor alcance, menor capacidad de definición del valor estético. Sin embargo, a este respecto, el alcance que parece adecuarse mejor a la apreciación estética de los entornos mixtos, es la del particularismo, aunque, siguiendo a Hepburn, también aquí podemos identificar una tendencia interna de la apreciación hacia la unidad: la de la relación de naturaleza y cultura, la de pasado y presente, por ejemplo. Los entornos mixtos, asumen, en tercer lugar, los rasgos de la variabilidad de la naturaleza, la de sus cambios estacionales, las transformaciones que provienen del clima o los accidentes naturales. A ellos incorporan la que proviene de los elementos culturales, materiales o inmateriales, que forman parte de ellos: la conservación o el deterioro de su patrimonio. En cuarto lugar, y relación a la dimensión emotiva, los entornos mixtos parecen compartir ciertos rasgos y diferir en otros respecto de la naturaleza. Por un lado, la naturaleza en ellos sigue mostrando la misma capacidad causal de despertar emociones por sí misma que tiene en los entornos naturales. Por otro lado, también la tienen los productos de la intervención del ser humano en el entorno, los cuales ocasionalmente pueden tener esa capacidad ya como objetos particulares -una iglesia, un jardín, una fuente-, ya como objetos ambientales, -objetos que lo son, en tanto en cuanto pertenecen a un entorno -una calle, un anfiteatro, un puerto pesquero. Por último, el entorno mixto muestra una dimensión emotiva, que puede ser causal tanto como intencional, que también puede ser mixta, pues lo que nos emociona a veces es la combinación de naturaleza y cultura, de naturaleza y artefactualidad, aunque sus objetos y rincones conserven, además, la suya propia. La forma en la que los entornos mixtos dinamizan nuestras emociones, en quinto lugar, se relaciona directamente con el modo en que los experimentamos como expresivos. En ese sentido, podemos apreciar la naturaleza en ellos, por una parte, como siendo expresiva de acciones, emociones o habilidades humanas. Nos pasa con los jardines, por ejemplo. Encontramos un caso superlativo en los jardines japoneses. En ellos, la naturaleza exhibe una forma de esplendorosa belleza que expresa el cuidado, la devoción y el respeto que el ser humano ha depositado en ella. Algo similar sucede, con el *Time Landscape* de Sonfist, donde la naturaleza salvaje, anterior a la construcción de la ciudad, es estudiada y recuperada, afirmada y reclamada como entidad necesaria que forma parte de ella. En su carácter silvestre, no modificado, por más discontinuo en el tiempo, parcial y fragmentado en el entorno que sea, apreciamos la expresión del valor que su integridad ha de tener para los habitantes de la ciudad y para esta como entorno. La naturaleza, que es objeto del parque, condensa la expresión de un valor intrínseco, tanto como exhibido, que, se nos pide, no debemos perder de vista. Por otra parte, los entornos mixtos poseen capacidad de expresar acciones, emociones o valores, como tales. En esa línea, Carlson defendía que el entorno de la carretera con deshechos expresaba abandono y descuido colectivo. También vimos cómo las transformaciones de los entornos agrícolas

norteamericanos trajeron consigo cambios notables en sus propiedades expresivas, pasando del cuidado, la diversidad y la riqueza de detalle, el respeto por el medio y por la comunidad, típica de estos lugares en la primera mitad del siglo XX, a la bastedad, la uniformidad, la instrumentalización abusiva y a una profunda falta de respeto por la naturaleza, la cultura rural y la convivencia comunitaria, por el otro. Nuestra forma de apreciar estéticamente los entornos mixtos, por tanto, es similar a la que tenemos de apreciar los entornos naturales en todo aquello que tiene que ver con que lo que apreciamos son *entornos,* así como con que en lo que apreciamos hay *naturaleza.*

La apreciación estética de los entornos mixtos muestra algunas diferencias respecto de la de los entornos naturales. Una de ellas es que la perspectiva crítica de la apreciación se impone en ellos, por definición. Pues, aunque con anterioridad he defendido un abordaje crítico respecto de los entornos naturales, asumo que mi perspectiva es debatible y, en ese sentido, incluyo la diferencia en relación a lo que sucede con los entornos mixtos, donde las modificaciones que provienen de la actividad del ser humano introducen necesariamente aspectos que pueden ser juzgados negativamente. A pesar de ello, Berleant nos advierte de que, dada la falta de correlación que hay entre ambos tipos de objetos y experiencias, no podemos trasladar el modelo crítico que utilizamos en la apreciación estética del arte a la del entorno, algo con lo que estoy de acuerdo. Sin embargo, a pesar de esa falta de correspondencia, la aproximación crítica que estéticamente reclaman los entornos mixtos, sostiene, comparte con el arte un mismo objetivo: "incrementar el valor estético realzando la experiencia apreciativa."[653] Berleant reclama que la estética del entorno debería promover el desarrollo de un género crítico propio, un *criticismo estético* del entorno.

> El criticismo del entorno puede hacer muchas cosas. Puede traer una muy necesitada atención a la dimensión estética del entorno, para que asuma un lugar igual con otros valores ambientales más comúnmente reconocidos -económicos, de conservación, históricos, morales. Puede ayudar a desarrollar una apreciación estética del entorno que sea tan sofisticada como la del arte. Y puede promover esfuerzos para diseñar y, de otro modo, formar entorno de formas que reconozcamos la importancia de su valor estético. Mientras el criticismo del entorno construye una literatura propia, ganará autoridad e influencia que empaten con la profunda importancia de su asunto. Reconocer el valor estético en el entorno y alabarlo con sensibilidad e inteligencia constituye un estadio mayor en el difícil proceso de humanizar nuestra civilización.[654]

La defensa de un género de este tipo pone indirectamente de manifiesto que las experiencias estéticas del entorno, como las del arte, encuentran y ganan sentido cuando son compartidas. Y, de hecho, son compartidas, entendidas de dos modos. En primer lugar, por el carácter colectivo del objeto. En su gran mayoría, los entornos mixtos son entornos generados por comunidades a lo largo del tiempo. Cuando encontramos casos de modificaciones particulares del entorno, producidas por individuos aislados, las modificaciones arrastran consigo el peso de una cultura de origen. En segundo lugar, las experiencias que tenemos de los entornos mixtos, en general, son compartidas o están llamadas a serlo, ya sea en el mismo momento o no. Podemos vivir, viajar o

653 A. Berleant, 1992, p. 137.
654 Ibid., p. 144.

visitar sitios solos, como sucede en ocasiones cuando vamos a un museo. Pero será difícil que no interactuemos con nadie, antes o después, y que nuestras experiencias no den lugar a conversaciones. Así, al igual que, decíamos, los jardines como entorno ofrecen experiencias a modo de relación, algo similar sucede extrapolado al conjunto de los entornos mixtos. Que como entornos promueven relaciones entre ellos y quienes los habitan o visitan, y además esa relación genera relaciones interpersonales. Como las de las personas que sacan a pasear a los perros por la misma zona, la de los patinadores de distintas edades que frecuentan el mismo parque o la generada entre desconocidos que comparten excursiones, congresos o festividades populares. También sucede lo contrario: que las relaciones que mantenemos con amigos y conocidos generan interés en nosotros por conocer lugares y entornos. Así, el carácter crítico que tiene la apreciación, junto con el hecho de que, como entornos modificados, los entornos mixtos son producto de las sociedades, apreciados por individuos y comunidades, da lugar a que sus experiencias busquen ser contrastadas, matizadas, elaboradas intercambiando enfoques, interpretaciones y valoraciones con los puntos de vista de los demás, aspectos que, potencialmente pasan, como señala Berleant, a incrementar el valor estético y realzar la experiencia apreciativa. La estética del entorno, reclama, es una estética social:

> ¿Cómo sería una estética de la situación social? Quizá se parecería a la estética del entorno, donde muchos factores contribuyentes se dan conjuntamente para establecer su carácter estético y darle una identidad distintiva: participantes, el lugar físico, las condiciones sociales junto con el tiempo, la historia y la poderosa influencia de la cultura y la tradición, todos se unen en el carácter perceptivo de la experiencia estética. Además, ningún entorno que podamos conocer y del que podamos hablar se da sin presencia humana, dado que tal cosa es empíricamente imposible. La estética social puede, entonces, *ser* una clase de estética ambiental.[655]

Hasta aquí, mi presentación de los rasgos generales más relevantes de la apreciación estética de los entornos mixtos. Siguiendo la tabla de elementos que he propuesto, ¿cómo podemos manejarnos con los rasgos particulares que pueden formar parte de los entornos mixtos como objetos de apreciación? ¿Cuál o cuáles son los criterios de relevancia estética en los que nos apoyamos para apreciarlos? Antes de comenzar, quisiera subrayar brevemente un asunto que, a pesar de que ya ha sido apuntado, de alguna manera sobrevive como obstáculo invisible que entorpece que aceptemos la idiosincrasia de la apreciación estética del entorno y de los entornos mixtos tal cual es, generando un sentido de inconcreción que no es pertinente. Y es que, sabiendo que el desafío que plantea la apreciación estética del entorno radica en que lidiamos con *entornos,* de algún modo, comparamos su corrección con la de la apreciación estética del arte, de los objetos artísticos, los cuales nos permiten llegar a conclusiones más estables y a juicios críticos concretos sobre los que debatir. Los entornos no ofrecen ese tipo de amparo. Por ello, cuando buscamos criterios de relevancia estética para apreciarlos, debemos permanecer abiertos a una diversidad de opciones disponibles, según el contexto y los elementos que participen en la apreciación. Por varias razones. En primer lugar, porque nos manejamos con la libertad y la relatividad que la naturaleza aporta a la apreciación. Incluyo aquí todos los elementos del entorno que, teniendo origen en el ser

655 A. Berleant, "Ideas for a Social Aesthetics", en: A. Light, J. Smith (eds), *The Aesthetics of Everyday Life,* New York, Columbia University Press, p. 30.

humano, estén regidos por principios naturales y hagan alusión o enlacen preferentemente con la naturaleza. En segundo lugar, porque no todas las alteraciones están determinadas intencionalmente, aunque conserven rasgos de artefactualidad. En tercer lugar, porque las modificaciones intencionales del entorno son de diverso tipo y, si ya eran muchas las historias a las que podemos acogernos para apreciar estéticamente la naturaleza -y, con Heyd, entre otros, convinimos que es necesario abordar lo apropiado de cada una de ellas caso por caso-, lo mismo acontece, multiplicado por los diferentes elementos que barajemos, de los que hemos enunciado, en los entornos mixtos. Sucede que, a diferencia de lo que inicialmente solicitan las obras de arte, esto es, ser apreciadas o valoradas, por ser atendidas y entendidas en su unidad- los entornos no presentan ese objetivo inicial, no nos piden eso. Como he mencionado, los entornos ofrecen una relación estética, comprometen al sujeto con un proceso apreciativo que es abierto y en el que podemos -y con frecuencia necesitamos- atender paulatinamente a la relevancia de sus distintos aspectos constituyentes, a la de los aspectos mutables que incluye, y que cambiarán en el tiempo, de apreciación a apreciación, así como a las relaciones entre todos ellos, sin que por esa razón esté dejando de apreciarlo correctamente, en ningún momento. Como señalé anteriormente, mi apreciación inicial no informada del *Time Landscape* es adecuada y dar lugar a un proceso apreciativo más largo en el que mi apreciación del parque gana elementos que incorporo a través de la información del proyecto, al tiempo que se entremezcla con el uso privado que el parque tenga para mí y que éste me solicita que haga, según las distintas instancias de apreciación -de si paso y está lloviendo, si voy con prisa, si me han despedido, si he quedado allí con alguien. Lo mismo sucede con cualquier otro entorno mixto. No obstante, en términos generales y en relación a la relevancia, como defendí tras hablar de los jardines -recupero aquí un fragmento anterior que lo resumen-: "cuanto más determinada y específica sea la intencionalidad del objeto más lo es también la apreciación estética que deba atenderla. Sin embargo, la especificidad de la intención no es equiparable a la necesidad de atenderla o a que, teniéndola en cuenta, los rasgos más determinados ostenten la prioridad o el protagonismo de esos elementos para la experiencia. La especificidad de la intencionalidad no constituye un ranking ordenado de relevancia para la apreciación. Si así fuera, la apreciación de un entorno mixto debería entonces empezar y otorgar mayor relevancia a los aspectos intencionalmente más determinados hasta llegar a los más libres. Todo en el entorno estaría marcado por la significación de los elementos intencionalmente más sofisticados y este no es el caso. Todos los aspectos y elementos intencionales se dan en los entornos mixtos como opciones de experiencia y de descubrimiento. Y es posible que algunos de ellos se impongan de forma estética: por su tamaño (una catedral, un molino de viento); por su forma (una obra de arte, una avenida), por su sonido (una orquesta, una tormenta, una pelea, un vehículo que frena violentamente). Quizá esta sea la diferencia más relevante entre la forma en que apreciamos los paisajes culturales de valor universal, en los que se nos facilita una interpretación culturalmente establecida de antemano, y la que tenemos al apreciar un entorno mixto no tipificado, aunque en ciertos casos también pueda ser considerado un paisaje cultural. La interpretación de los componentes intencionales ni se espera, ni se exige en bloque o según parámetros de relevancia.

Los entornos mixtos son entornos para la experiencia y en ella la interpretación cumple una función no determinada, flexible."

Un aspecto particular de las experiencias que tenemos en los entornos mixtos tiene que ver con el placer estético. ¿Cómo es el deleite que experimentamos ante la convivencia de objetos naturales y artefactuales discretos? Por ejemplo, cuando apreciamos la forma en la que una enredadera se trenza con el forjado de metal de una ventana; o cuando la sombra de edificios y árboles va cambiando de posición en una calle, prestando cobijo en verano en distintas zonas a distintas horas del día; o cuando en los entornos urbanos el sonido de los pájaros se combina con el del tráfico; o cuando apreciamos los cantos rodados de colores de vidrio en Glass Beach. ¿Cómo es cuando apreciamos la transformación que una sociedad distinta de la nuestra ha hecho de su entorno natural? Cuando visitamos otros lugares y apreciamos que hay más naturaleza en sus entornos habitados: más árboles o recodos ajardinados en las plazas, más parterres, que sus edificios y espacios comunes se integran armoniosamente con el entorno, que su desarrollo se ha producido dejando espacio a los elementos naturales, respetando su tamaño e idiosincrasia, adecuándose a los elementos de fondo o, por el contrario, nos sorprende que esa integración no se produzca, que no haya comunicación con la naturaleza y apreciamos suciedad y acumulación de deshechos, desorden urbanístico y abandono en los terrenos que limitan las urbes y el campo. En los entornos mixtos, el placer estético es resultante de la experiencia que tenemos al apreciar la relación de la naturaleza y la cultura, de la actividad artefactual que el ser humano despliega en el entorno a lo largo de distintos periodos de tiempo. Apreciamos, evaluamos o juzgamos naturaleza y cultura. En el capítulo anterior he defendido que un abordaje estético crítico de la naturaleza constituye una mejor forma de apreciar la naturaleza, como necesariamente lo es para los componentes culturales o artefactuales. Así, nuestro placer estético resulta de la apreciación crítica de la naturaleza y de la cultura en ellos. Esquematizando esa relación, observamos que esta puede concretarse en cuatro tipos básicos: uno, en la que, ambas, naturaleza y cultura, sean críticamente positivas y, por tanto, placenteras; otro, en el que la naturaleza sea juzgada positivamente y la cultura no; un tercero, en el que la naturaleza sea juzgada negativamente y la cultura no; y, por último, uno en el que ambas nos resulten negativas. El primer y el último caso, claramente, nos ofrecerán experiencias de placer y displacer estético, respectivamente. Pero ¿qué sucede con los casos en los que la naturaleza y la cultura muestran discrepancias o falta de armonía estética? En el caso de la contaminación de entornos mineros anteriormente debatido, vimos que existen casos paradójicos en esa relación. Ocasiones en las que la intervención cultural de la naturaleza es, por un lado, bella y, por otro, dañina hacia la naturaleza. La intervención negativa de un entorno por parte del ser humano no siempre tiene por qué llegar al extremo del daño severo o la aniquilación ambiental. Habitualmente hablamos de ocasiones menores que constituyen ofensas. Podemos encontrar casos de modificaciones brutas, desconsideradas, desafortunadas, por su tamaño, por los materiales empleados, por la falta de armonía formal de sus elementos, etc. En el caso presentado por Alcaraz, reclamaba con ella, que la belleza y el deleite estético que ocasionalmente experimentamos en

entornos ambientalmente heridos puede no ser moralmente incorrecta. Con ello, reivindicamos la capacidad crítica que posee el placer estético para reconocer belleza y, simultáneamente, extrañarse ante ella por la incongruencia que esta mantiene con otros valores en el entorno. El placer estético que sentimos al apreciar belleza así, no sanciona el daño ambiental que la ha provocado, sino que es el modo en el que la experiencia estética lo señala, haciendo del choque entre ambos un modo estético de percepción, de reflexión y reconocimiento del daño. Por lo tanto, cuando nos enfrentamos a casos en los que naturaleza y cultura muestran desarmonía o falta de equilibrio estético entre ambas, el placer estético puede darse como resultado de una relación directa o indirecta con el componente crítico de la apreciación. Y esto puede suceder en los dos sentidos. En el caso del entorno minero contaminado puede haber naturaleza o cultura dañadas y chocantemente bellas y, por tanto, críticamente placenteras, como puede haber casos displacenteros de naturaleza y de belleza cultural o artefactual, en los que el displacer es el resultante directo de la función crítica. Así, el placer estético no mantiene necesariamente una correlación directa con todos los elementos críticos que pueda exhibir un entorno, pues no se ve necesariamente condicionado por ellos, sino que conserva su autonomía crítica, la cual está operativa tanto en los juicios o evaluaciones positivas como en las negativas. La apreciación estética no busca salvar o imponer el placer estético allí donde sea posible reclamarlo interesadamente, por cualquier motivo o de cualquier manera. El placer estético no se da de forma cínicamente hedonista, sin tener en consideración otros elementos de valor, sino que teniéndolos en consideración escapa de un maniqueísmo que pretende hacer confluir directamente, valor estético y valor ambiental, contraponiéndolos estereotipadamente, algo que en realidad lo alejaría de su función crítica- como le reclamo a Rolston por su uso del término *disvalues*. Casos diferentes de este mismo tipo serían aquellos en los que el daño ambiental no es estéticamente apreciable y, por tanto, el placer o displacer estético no guardan relación con ese elemento, así como los casos de apreciación estética de entornos dañados, desde el punto de vista de la estética de los entornos cotidianos, que vamos a ver a continuación, en donde la familiaridad que mantenemos con el entorno, en ocasiones puede dificultar la percepción de los aspectos negativos de las modificaciones que el ser humano ejerce sobre él. En cualquiera de los casos, la sofisticación crítica del placer estético es resultado de la complejidad que alberga el objeto de apreciación y su eficacia es producto de la relación que en él mantienen el alcance de la apreciación y la evaluación. Un último aspecto se muestra en relación con el placer estético que experimentamos en los entornos mixtos. Se trata del vínculo que éste mantiene o puede darse en la experiencia con la distinción de lo natural y lo artefactual o, al contrario, en la de su relación imbricada. Siguiendo el debate que mantuvimos con Carlson y Yi Fu Tuan sobre la necesidad de reconocer o no objetos y propiedades estéticas en la experiencia, observamos que en los entornos mixtos el placer estético puede darse en casos de ambos tipos: de reconocimiento y de indiferenciación. Podemos sentir deleite ante la evidencia estética de cómo o cuánto la naturaleza contribuye estéticamente con la apariencia, con la expresividad o con la calidad de vida de un lugar. Podemos complacernos en la relación de respetuoso equilibrio que naturaleza y cultura mantienen en algunos espacios -como veíamos en los entornos agrícolas de la primera

mitad del siglo XX o incluso, en entornos notablemente pintorescos, en el sentido de cualidad del *entorno* que tiene el término. Asimismo, podemos deleitarnos en cómo un grado elevado de artefactualización de un entorno, es capaz de dinamizar y rearticular la vida de una población y la de sus entornos naturales circundantes, especialmente si coincide en que estos son monótonos en su configuración, con los que también puede contribuir de forma hermosa. Lo mismo acontece negativamente.

Por último, en mayor o menor medida, los entornos mixtos son susceptibles de ser interpretados. Como Heyd o Brady, entre otros, pienso que son muchas las historias que pueden facilitar una buena interpretación, sin necesidad de que toda la experiencia esté puesta al servicio de la interpretación. La bondad estética de las historias habrá de ser considerada caso por caso, por lo que la relevancia de las mismas no puede ser establecida en bloque, ni de antemano. Del mismo modo, su propiedad no se interpondrá en la libertad característica que la naturaleza confiere al sujeto como rasgo general. No disponer de información relevante a la hora de apreciar un entorno mixto puede resultar perjudicial para la apreciación en su conjunto. Puede impedir que lo apreciemos como paisaje cultural, pero no podrá desmerecer la que hagamos a partir de los rasgos estéticos del lugar.

3.6. La apreciación estética de los entornos cotidianos como entornos mixtos

La apreciación estética de lo cotidiano y la apreciación estética de los entornos mixtos están trenzadas desde su origen. Mixtos son los entornos en los que habitamos y experiencias estéticas de lo cotidiano son las que tenemos en ellos. No obstante, los ámbitos de lo mixto y de lo cotidiano no siempre son simétricamente coincidentes, pues hay entornos mixtos no habitados -que, por tanto, no dan lugar a experiencias estéticas de lo cotidiano-, así como hay experiencias estéticas de lo cotidiano que tienen lugar en la naturaleza abierta, cuando alguien habita en un entorno natural apenas modificado. Por ello, experiencias estéticas de lo cotidiano son aquellas que tenemos en entornos y lugares habitados o frecuentados en la vida diaria. De manera general, estas tienen lugar en entornos mixtos. En ese sentido, se ha prestado atención al solapamiento o encabalgamiento que la estética de lo cotidiano comparte con la estética del entorno y se debate si la estética de lo cotidiano puede o debe adoptar un punto de vista estético ambiental, del entorno. Como hemos visto, Arnold Berleant propone un paradigma ambiental como modelo para toda la experiencia estética. Por su parte, Thomas Leddy piensa que no existe necesariamente solapamiento y que la estética de lo cotidiano no tiene por qué contar con un carácter o trasfondo ambiental. Para Leddy, la vida diaria no es tan holista como reclama Berleant y todo lo que puede haber de naturaleza en las experiencias estéticas de lo cotidiano se circunscribe al carácter que exhibe como algo que también es cotidiano: "Aunque la mayoría de las experiencias estéticas de lo cotidiano incluyen un componente natural, mi apreciación de ese componente es más un asunto de estética cotidiana que de estética de la naturaleza. (…) La estética de la vida diaria no se da aislada de la estética de la

naturaleza. Sin embargo, tiene prioridad para mí."[656] Otros autores discrepan y sí conceden importancia a ese carácter y, así, nos dice, Leddy: "Haapala adopta una aproximación más existencialista, pero puede ser visto como basando su apreciación de lo cotidiano en la conciencia del entorno propio. Aunque Saito no presenta explícitamente una estética ambiental su aproximación está fuertemente influenciada por esta tradición."[657] Vemos, por tanto, que una parte de las concepciones de la estética de lo cotidiano tienen en cuenta que estas experiencias son o pueden ser, además, constitutivamente, experiencias estéticas del *entorno.* O, cuando menos, que estas incluyen la conciencia de que la estética de lo cotidiano tiene su fundamento en el hecho de darse en un *entorno* habitado. Lo que no aparece de manera explícita en la reflexión sobre el lugar que la perspectiva ambiental puede tener para las experiencias estéticas de lo cotidiano es la conciencia de lo mixto como tal en la apreciación. El foco de la estética de lo cotidiano está puesto en el carácter concreto que lo que nos es familiar imprime en las experiencias estéticas de la vida diaria, sin dilucidar o valorar cómo lo mixto, esto es, la combinación de arte y naturaleza, así como de objetos o aspectos mixtos, se da en lo cotidiano.

Los entornos cotidianos pueden variar enormemente en relación al grado de modificación de la naturaleza que presentan, es decir, en su carácter mixto. Alguien puede tener su entorno cotidiano en una cabaña en un bosque, como hizo Thoureau, en un desierto, en una zona rural o en una gran ciudad. Lo que hace que un entorno sea cotidiano para alguien es lo habitual que éste sea para él o ella, y no tanto el tipo de entorno del que se trate. Lo que hace que un objeto sea cotidiano para alguien es su presencia, la frecuencia con el que estamos en contacto con él, el uso, la convivencia, la contigüidad y la continuidad con el objeto.

Mi comprensión de la estética de lo cotidiano incluye un punto de vista ambiental que tiene a la naturaleza como trasfondo fundamental de la experiencia estética. Entiendo que los entornos cotidianos son mayoritaria, pero no exclusivamente mixtos. Y entiendo que los entornos mixtos son naturaleza modificada, en los que la naturaleza exhibe, como entorno último, un carácter irrebasable e ineludible, también cuando los apreciamos estéticamente como entornos cotidianos. Dado que la perspectiva desde la que trabajo es ambiental, mi concepción de la apreciación estética *del entorno* incluye una estética de los entornos cotidianos, como entornos mixtos. Como tales, insisto, voy a defender que los entornos cotidianos exhiben, conservan o incluyen una relación con la naturaleza que permea la experiencia estética. Coincido con Berleant cuando afirma que la naturaleza nos brinda un paradigma para toda la estética. Y estoy de acuerdo con Leddy cuando sostiene que no toda apreciación estética de lo cotidiano, toda aproximación a sus tipos y casos necesita comprometerse con ese punto de vista ambiental. Como señala Budd: "una cosa es que aquello a lo que estemos confrontados sea (enteramente) natural -o posea carácter ambiental- y de qué trate la situación que apreciamos, otra."[658]

656 T. Leddy, *The extraordinary in the ordinary*, 2012, Broadview Press, p. 97, 98.
657 Ibid., 93-4.
658 M. Budd, 2014, p. 28.

La breve incursión que me dispongo a realizar en la estética de lo cotidiano la hago dentro de una aproximación de la estética de los entornos y, en concreto, de los entornos mixtos. Por ello, no voy a elaborar una introducción, por breve que sea, sobre los enfoques o sobre el estado de asuntos actual de la estética de lo cotidiano, sino que me voy a centrar en algunos aspectos concretos en los que esta tiene que ver con la estética del entorno, que considero interesantes y relevantes para cumplir con la argumentación de mi tesis: que la naturaleza o bien tiene prioridad o bien muestra ejemplaridad en la apreciación estética del entorno, sea cual sea el entorno, el objeto o la experiencia, considerados desde una perspectiva ambiental o *del entorno*. Para establecer mínimamente mi comprensión de la apreciación estética de lo cotidiano, tomo las concepciones de Arto Haapala y de Thomas Leddy como extremos que definen el rango de opciones que tenemos para abordar el aspecto central de lo estético como cotidiano, esto es, cómo apreciamos estéticamente lo que nos resulta ordinario o familiar: si, en su grisura, lo apreciamos como tal, o si la apreciación sucede cuando transformamos lo ordinario en extraordinario. Creo que nuestras experiencias estéticas de lo cotidiano incluyen casos de ambos tipos y también casos que oscilan entre lo cotidiano apreciado como gris y como extraordinario. Por otro lado, estoy de acuerdo con Leddy, cuando rechaza la opción de que la estética de lo cotidiano pueda ser traducida a una estética kantiana de lo agradable.[659] Tal y como sugiere, pienso que lo cotidiano incluye experiencias de belleza, casos negativos o de fealdad y, aunque de forma más limitada, también casos de sublimidad. Además, me resultan muy interesantes las revelaciones que obtenemos a partir de la reflexión sobre las propiedades estéticas que encontramos en las experiencias de lo cotidiano, muchas de las cuales parecen surgir o circunscribirse exclusivamente a este ámbito o que su aplicación resulte especialmente adecuada a él, mostrando peculiaridades que yo pongo en relación con aspectos que el entorno puede mostrar como entorno mixto. Así, Leddy apunta, por ejemplo, a la cualidad de lo "correcto" o de "estar o parecer bien" (*rightness, looks right, sounds right, feels right*) la cual parece satisfacer para lo cotidiano un doble aspecto que hace alusión simultáneamente a aspectos prácticos y estéticos:

> Por ejemplo, si una disposición particular del mobiliario de mi salón no luce bien para mí, esto puede ser un asunto estético. (…) Sin embargo, debemos distinguir entre el sentido estético de lo que es correcto o está bien y otros sentidos, por ejemplo, los sentidos epistemológico y moral. Hay también un sentido práctico de lo que está bien, donde "práctico" se usa en un sentido cotidiano del término (…). La satisfacción de lo correcto -o de lo que está bien- resulta algunas veces ambigua entre lo estético y lo práctico. (…) algunas veces, la expresión "luce bien" se pretende simplemente que signifique que "algo parece estar bien" (en un sentido no estético), pero puede que no lo esté. El reconocimiento de la corrección práctica no estética puede dar satisfacción, pero no en un despliegue sensual/imaginativo.[660]

Aunque Leddy apunta aquí a la necesidad de distinguir los aspectos meramente prácticos de los estéticos, y entiendo que el matiz que señala es adecuado, creo que hay ocasiones en las que la coincidencia de ambos puede ser virtuosa para la apreciación estética de lo cotidiano. No siempre es el caso. Pero, en nuestra vida diaria, las experiencias estéticas a menudo están vinculada a

659 T. Leddy, 2012, p. 27.
660 Ibid., p. 66.

actividades prácticas con componentes estéticos (limpiar, ordenar, practicar un deporte, realizar tareas como ir a comprar, montar en coche o en bici, interactuar con vecinos y desconocidos, ajustar nuestro comportamiento al cumplimiento de normas y convenciones -de tráfico, de aseo, de puntualidad, de uso del lenguaje, de espacios comunes, etc.) en las que un sentido o sentimiento de la corrección práctica nos puede llevar a la corrección estética y viceversa. Y también a casos en los que ambas se requieran mutuamente, como algunos de los mencionados -o, por ejemplo, en la ejecución de un ejercicio de gimnasia rítmica, en el que la correcta ejecución del mismo, coincidirá con la corrección de las formas que las figuras buscan cumplir, a la vez que con la adecuada coordinación que la coreografía mantiene con la música. Otras cualidades estéticas, sin embargo, pueden estar relacionadas solo indirectamente con la corrección práctica; como, por ejemplo, la elegancia. De ese modo, la convergencia de las ocupaciones prácticas y estéticas o la dimensión estética que posee lo práctico aplicado, es, en lo cotidiano, un sentido particular de lo mixto. Puesto que, no sólo el entorno y los objetos se vuelven estéticamente grises u ordinarios en nuestra vida diaria, sino también las actividades que desarrollamos, siendo un hecho que las unas y los otros se dan a veces conjuntamente. Por último, cerrando mi comentario sobre las cualidades estéticas de lo cotidiano, quisiera apuntar cómo estas parecen mostrar un rango interno de carácter variable u oscilante, similar al que la apreciación es capaz de transitar entre lo gris y lo extraordinario. En nuestra vida diaria, apreciamos belleza tanto como podemos apreciar lo bonito, lo agradable o lo mono –lo *cute*. Que exista un rango en nuestra experiencia de cierto tipo de cualidades no implica que entre ellas y sus matices haya una graduación de su importancia relativa. Esto ha sido puesto de manifiesto por Leddy en su defensa de la relevancia que las propiedades estéticas superficiales desempeñan en las experiencias estéticas de lo cotidiano, un conjunto de propiedades habitualmente negado y a las que atribuye similar importancia que a las propiedades expresivas:

> Por "superficial" quiero decir que no influencia fuertemente la forma o la materia subyacente, sea en una superficie física actual o en algún otro aspecto de un objeto que es indistinguible de su forma o materia subyacente. Estas propiedades, indicadas por sus formas adjetivadas, son claro, mezclado (lioso, embarullado), limpio/sucio, polvoriento, descuidado, asqueroso, ordenado/desordenado, abarrotado/despejado, aclarado/no aclarado manchado/inmaculado, atractivo/no-atractivo, puro e impuro. Llamo a este grupo "cualidades estéticas superficiales cotidianas.[661]

Saito subraya la importancia que Leddy otorga a las cualidades estéticas superficiales cotidianas y critica a la tradición por el rechazo u olvido de la dimensión estética de la vida cotidiana en pro de una concepción de la estética basada en las artes. Al contrario de lo que tradicionalmente se concedía, estamos empezando a valorar la complejidad de las cualidades estéticas que apreciamos en las experiencias estéticas de lo cotidiano, las cuales se definen y articulan en relación a su entorno de referencia. Estas han sido depósito de un sesgo social que negó el valor de la estética vinculada a la vida doméstica, cuyas experiencias, paradójicamente, son más universales que las del arte y poseen importantes implicaciones pragmáticas en nuestra vida diaria -como por ejemplo, señala Saito, su relación con nuestro comportamiento con el medio ambiente.[662] Resumiendo, lo cotidiano

661 T. Leddy, "Everyday Surface Aesthetic Qualities: Neat, Messy, Clean**,** Dirty", *The Aesthetics of Human Environments,* Canada, 2007, Broadview Press, p. 163.
662 Y. Saito, *Everyday Aesthetics*, 2007, Oxford University Press, p. 152-54.

estéticamente apreciado oscila entre el grado de implicación estética que prestamos a las cosas en la experiencia (de lo gris a lo extraordinario), tanto como entre el tipo de apariencia estética que las cosas y el entorno exhiben (de lo bello a lo *cute*, de lo horrible a lo que no está tan mal) teniendo en cuenta que la apreciación tiene lugar en un entorno, por lo general, mixto, en el que vivimos, del que habitualmente cuidamos y cuya apariencia depende en gran parte de nosotros. Para exponer y defender mi concepción de la apreciación estética de los entornos cotidianos como entornos mixtos voy a exponer tres casos diferentes: un caso de entornos cotidianos naturales y dos de entornos mixtos (en casas y en la calle) como casos principales. Además, voy a elaborar una propuesta preliminar sobre dos tipos de entornos cotidianos que no he visto descritos en la literatura y que considero relevantes para ser abordados desde la estética del entorno. Se trata, por un lado, de los entornos que denomino como entornos mixtos artefactuales y, por otro, de los entornos mixtos artificiales o digitales, entornos de los que hablaré al finalizar a modo de sugerencia.

3.6.1. Entornos cotidianos naturales

Uno de los ejemplos más bellos que he encontrado de experiencias estéticas de lo cotidiano en un entorno cotidiano natural es el que presenta Pauliina Rautio[663] y que tiene como protagonista a Laura, una chica que vive en una pequeña aldea en el norte de Finlandia.[664] A pesar de que vive en un entorno rural urbanizado, la aldea a la que pertenece su casa está poco poblada. La naturaleza tiene en su día a día una presencia sobresaliente, por el protagonismo que tiene a su alrededor, por el contraste climático que se da en aquella latitud y por la influencia concreta de ambos aspectos en la vida ordinaria de sus escasos habitantes. El caso de Rautio se centra en las experiencias estéticas de Laura cuando tiende la ropa en el exterior de su casa, en el entorno natural. Laura narra sus experiencias en cartas que están asociadas a los meses del año. En ellas cuenta cómo presta atención a la manera en que sus experiencias cambian a la vez que la naturaleza se transforma con los cambios de estación. Los tipos de belleza que Laura experimenta, señala Rautio, se dan asociados unas veces a recuerdos, otras veces despiertan su imaginación de diferentes maneras, relacionando pensamientos o evocaciones que se presentan acompañados por un sentido de serendipia: una suerte de sentimiento feliz asociado con un descubrimiento inesperado. En primavera y al comienzo del verano, Laura se fija mientras tiende la ropa en la transformación de la naturaleza. Su actitud es abierta, receptiva, expansiva; se deja llevar por sensaciones, evocaciones y recuerdos que le brinda la experiencia del despertar de un nuevo ciclo de vida natural. Con el cénit y el declive del verano, Laura percibe como sus experiencias comienzan a ser más introspectivas, más reflexivas sobre los cambios experimentados por el entorno y por su espíritu. La reflexión estética de Laura sobre el entorno y sus transformaciones se traducen gradualmente

663 Rautio, P., (2009), "On hanging Laundry: the Place of Beauty in managing Everyday Life", *Contemporary Aesthetics*, 7, [online] Available at: http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=535, [Accessed 16 April 2011]

664 Utilicé este ejemplo en mi "Greyness, Everyday, and Nature", presentado en el V Mediterranean Congress of Aesthetics, *Art, Emotion and Value*, Cartagena, 2011.

en una herramienta personal para conducirse y manejar su vida cotidiana. Laura siente que la belleza posee un carácter contributivo, que su vida gana con ella, y que el entorno cumple una misión de espejo. Al final del verano, las horas de luz comienzan a disminuir y la casa empieza a aparecer en las cartas, ganando poco a poco protagonismo en la narración: "las ventanas (que acabo de limpiar) reflejan partes del jardín y partes del salón. En el pequeño viejo cristal se encuentra todo mi mundo."[665]

En el caso que acabamos de ver, tanto el entorno como la actividad de tender la ropa son aspectos cotidianos para Laura, máxime, cuando el entorno es apreciado repetidamente desde el lugar en el que se desarrolla la acción y con motivo de tender la ropa, un lugar fijo destinado a esa tarea específica. Sin embargo, si comparamos ambos elementos -el entorno y la actividad- observamos que la acción es mucho más *gris* que el entorno. En realidad, dada su latitud y su escasa población, Laura vive en un entorno natural. Se trata de un espacio natural en el que suceden grandes contrates estacionales y que posee una salud y apariencia ecológica envidiable. Incluso, aunque en las cartas muestra preocupación por los efectos del cambio climático, Laura describe la llegada de la primavera como ligada al estado de las cosas "como deben ser", como estando "todo bien", en concordancia con la naturaleza. Si no fuera por la casa y por el área escasamente poblada en la que se encuentra, diríamos que se trata meramente de un entorno natural salvaje. Por ello, aunque la acción casi no se menciona ni se describe en el texto, la actividad de tender la ropa ostenta en este ejemplo el rol central de lo cotidiano y es lo que abre la puerta a la experiencia del entorno y al placer estético derivado de ella:

> Las cuerdas de tender y la rutina física en torno a ellas parece convertirse en una constante, como tal, invisible. Sólo las variables se perciben y se acometen frente esta constante. Al escribir sobre tender la ropa, Laura no escribe mucho sobre la tarea, sino más sobre todos los cambios que suceden a su alrededor: las estaciones, el tiempo, la ropa, ítems, colores, hora, sus sentimientos y, en una palabra, su vida cotidiana. Si uno tendiera la ropa para que se secara dentro de la casa, habría muchas menos variables de las que dar cuenta, virtualmente ninguna en relación al entorno natural. Habría mucha menos oportunidad de observar y reconocer los cambios.[666]

En cierto sentido, el bellísimo ejemplo de Pauliina Rautio devalúa un poco la importancia de la actividad de tender la ropa y enfatiza el hecho de que la experiencia tenga lugar en un entorno natural privilegiado que, en ocasiones, parece desbordar el espíritu cotidiano del mismo. Nos olvidamos del elemento gris o rutinario de la vida diaria porque la naturaleza llama poderosamente nuestra atención, haciéndonos descubrir asociaciones, trayendo recuerdos a nuestra memoria, despertando nuestra imaginación, aspectos que nos sacan parcialmente de la experiencia de la actividad. Así descrita, la experiencia estética del entorno desborda la cotidianeidad del acto de tender la ropa. Y es que Rautio plantea una crítica a la comprensión de la grisura de lo cotidiano de Haapala:

> La estética de la vida diaria es la estética de lo ordinario. Como tal, habitualmente se propone o se compara con estetizar lo cotidiano volviéndolo extraordinario. (….) De acuerdo con Haapala, la estética

665 Ibid., p. 16.
666 Ibid., p. 18.

> de lo cotidiano tiene que ver fundamentalmente con una concepción existencial de la vida ordinaria. Paradójicamente, entonces, de acuerdo con su visión, la belleza de lo cotidiano depende de no notar la belleza de la vida diaria.[667]

Para acabar con el caso, como vemos, Rautio concede más relevancia al aspecto extraordinario que se desvela en lo apreciado, que a la grisura o familiaridad de la actividad que da lugar y deja sitio a la experiencia. No obstante, la grisura sigue siendo relevante como facilitadora y como contenedor de la experiencia. Podría haber formado parte del contenido de la misma y no la hemos visto incluida: los colores de la ropa, el orden de las prendas en las cuerdas, las fragancias del jabón mezclándose con las del entorno, el movimiento que hacen mecidas por el viento, los sonidos de la tarea -de las pinzas, de la ropa al ser sacudida-, la fisicalidad de la tarea junto con el movimiento natural, etc. Algunas piezas de ropa, como las sábanas, se prestan a que imaginemos al tenderlas la experiencia posterior de estrenar su renovada tersura, su nitidez, su corporalidad recobrada, su amable frescor. Todo ello realza lo gris en su grisura, al mismo tiempo que puede enlazar con lo extraordinario, en este caso, del entorno natural en el que todo tiene lugar.

3.6.2. Entornos cotidianos mixtos

Dado que, por lo general, el ser humano vive no sólo acompañado, sino en sociedad, las experiencias estéticas de lo cotidiano más habituales tienen lugar en entornos adaptados para la vida comunitaria, urbanizados o semi urbanizados, como entornos rurales, pueblos o ciudades. Nuestra vivienda, nuestro lugar de trabajo, los espacios donde desarrollamos actividades cotidianas, de ocio y tiempo libre, así como las calles o los alrededores de todos ellos y espacios similares (nuestro barrio, nuestro entorno laboral, parques, áreas recreativas, espacios comunes -cruces, puentes, plazas, balcones urbanos, paseos, puertos, etc.) conforman nuestro entorno cotidiano. Todos ellos son para nosotros lugares conocidos, habituales, rutinarios. Como tales, dejan de llamar nuestra atención, volviéndose translúcidos o grises para nuestra percepción, convirtiéndose en lugares y objetos que damos por hecho. A pesar de la preponderancia del carácter mixto que poseen, la naturaleza está ahí, ineludiblemente, también de forma *gris,* incluso hasta casi desaparecer por completo para nuestra apreciación. Es evidente que está ahí, pero, por lo general, no la percibimos como medio que subyace al entorno modificado. Quizá, de vez en cuando, advertimos la presencia de algunos de sus objetos: árboles, flores en parterres, pequeños jardines, nubes, si sale o no el sol, sombras, si hace viento, si llueve o cualquier otro fenómeno meteorológico. Naturaleza, arte y artefactos, todo en nuestro entorno habitual se vuelve cotidiano.

En los entornos habitacionales o urbanizados el desafío que lo cotidiano presenta para la apreciación estética se va a combinar con el de lo mixto, en donde encontramos casos de apreciación estética de naturaleza, artefactos y arte, como objetos distintos, y casos de la naturaleza y lo artefactual formando objetos discretos conjuntamente. Siguiendo a Haapala, la grisura o la familiaridad de lo cotidiano, vela inicialmente cualquier estímulo estético sin importar cuál sea su

667 Ibid., p. 17.

origen. Esta es la señal, nos dice, de que hemos hecho *nuestro* el lugar y/o sus objetos: "En este sentido de la palabra "lugar", lugar es algo que humos hecho importante y significativo para nosotros."[668] Por lo tanto, en la apreciación estética de lo cotidiano, lo gris se superpone y vela también el carácter de lo mixto. La forma en la que la grisura se desvela en la experiencia da lugar a un determinado tipo de apreciación a la que habitualmente denominamos solo como apreciación estética de lo cotidiano. Hacer presente el carácter mixto de lo cotidiano va a requerir de un segundo orden de implicación y atención estética por parte del sujeto. Como sucede en la apreciación estética no cotidiana de los entornos mixtos, en los entornos cotidianos mixtos podemos tener apreciaciones estéticas distintas, de naturaleza o de arte, así como apreciaciones de tipo mixto. Me detengo en ellas a continuación, comenzando por las de naturaleza. Como sostiene Budd, en un entorno cotidiano mixto podemos apreciar naturaleza como naturaleza focalizando nuestra atención en objetos o propiedades estéticas naturales.

Cuenta Paco Calvo que Darwin comenzó a estudiar plantas una vez que se vio obligado a mantener un prolongado reposo en su casa. Unos jóvenes plantones de pepinos, con sus zarcillos entrelazándose mientras crecían en macetas delante de su ventana, eran la única naturaleza que podía observar. Pronto empezó a darse cuenta de que, como plantas trepadoras, exhibían patrones de comportamiento relacionados con el entorno. Fue el primero en intuir y advertir que las plantas no desarrollaban acciones pasivamente, sino que tenían hábitos:

> El divertimento de Darwin con los zarcillos revela la clase de cambio que hacía falta para entrar en el ser de una clase de organismo completamente diferente. Hacía referencia a los zarcillos de sus plantas, por supuesto, pero, durante las semanas de su confinamiento, llegó mucho más lejos con aquellas plantas en sus propios términos que los taxonomistas ocupados con nomenclaturas o los fisiólogos de plantas diseccionando y observando la minucia de sus cuerpos en el laboratorio. Conocer los nombres y los árboles familiares de las plantas con detalle o los mecanismos físicos por los que las plantas operaban, no revelaba mucho sobre ellas más allá de lo material. Estas eran formas de *mirar a* las plantas. Darwin quiso *verlas*. Y lo que ciertamente vio no era aburrido. Algunas de sus plantas lo sorprendieron genuinamente. Podían hacer cosas que no eran simples y no siempre lentas. Algunas veces, lo que hacían era chocantemente rápido.[669]

El caso de Darwin queda perfectamente amparado por el mecanismo de abstracción que describe Malcolm Budd por medio del cual podemos apreciar estéticamente naturaleza como naturaleza de forma genuina en un entorno mixto. Al mismo tiempo, la figura de Darwin como científico es compatible con la que defendí debatiendo con Carlson en el apartado dedicado a la estética positiva. Al igual que he mencionado para la estética de lo cotidiano, donde lo práctico y lo estético a veces coinciden revelando cualidades de aspectos compartidos, como cuando algo parece correcto, el conocimiento científico surge asociado a la observación estética de la naturaleza del mismo modo. Como apunta Thomas Heyd, no podemos pasar por alto que la apreciación estética incluye la posibilidad de descubrir y conocer las cosas como son:

> Lo que Carlson parece pasar por alto es que la apreciación estética es también una forma *sui generis* de llegar a conocer las cosas por lo que son. En otras palabras, es una forma de descubrimiento que puede

668 A. Haapala, "On the Aesthetics of the Everyday" en: A. Light, J.M. Smith (eds), *The Aesthetics of Everyday Life*, 2005, Columbia University Press, p. 65.
669 P. Calvo, N. Lawrence, *Planta Sapiens. Unmasking Plant Intelligence* London, 2022, The Bridge Street Press, p. 45.

romper el molde de categorías y creencias previamente dadas por hecho.[670]

Esto es así, para satisfacción del argumento de Budd, como vemos, incluso cuando el entorno de apreciación es un entorno cotidiano. Todos hemos tenido en casa una maceta a la que, casualmente, hemos cambiado de lugar para darnos cuenta al cabo de cierto tiempo cómo esta había cambiado por completo su forma y su orientación buscando la luz del sol a su alrededor. Una planta que crecía en vertical y con ramas desplegadas a modo de ramo, más o menos, equilibradamente distribuidas, al cabo de unos días pasaba a estar volcada hacia un lado, con las ramas apoyándose en el suelo de una mesa o de un alfeizar para subir por un tramo de pared y conseguir alcanzar una ventana. En nuestro caso, a diferencia de Darwin, nos hemos saltado la observación y la apreciación de todo el proceso en la planta. Como matiza Calvo, no hemos *visto* a la planta como sujeto de sus propias acciones, sólo la *miramos* como objeto natural. Pero, incluso así, a simple vista nos damos cuenta de que, estando aquí, la planta ha hecho algo que no había hecho estando allí y que, dada la nueva forma que ha adoptado, probablemente, ese cambio está relacionado con la luz del sol o, simplemente, con el entorno. No necesitamos conocer los porqués ni los cómos de todo ello, no necesitamos ser científicos, ni adoptar una actitud científica para darnos cuenta de que el cambio en su disposición está condicionado por la mudanza de las circunstancias ambientales que había entre el antes y el después. Observamos, por tanto, la conexión de la planta con las circunstancias que sea, exteriores a ella, (temperatura, humedad, luz, contaminaciones…) a las que, para simplificar, llamamos naturaleza. Así, de acuerdo con Budd y con Carroll, los objetos naturales que tenemos en casa o los elementos naturales de nuestro alrededor no sólo *se prestan* a ser apreciados estéticamente como naturaleza, si fijamos nuestra atención exclusivamente en ellos, sino que *se hacen presentes* en nuestros entornos cotidianos -como cuando se levanta una fuerte ventisca y arrastra las sillas del bar de abajo, o cuando inesperadamente ladra nuestro perro intuyendo a un desconocido, cuando el cielo se ensombrece de pronto y cambia radicalmente la luminosidad ambiental del lugar donde estamos-, pues poseen la capacidad de invitarnos a apreciarlos como naturaleza, en ocasiones, desvelando por sí mismos la grisura de lo cotidiano. Saito apunta a una experiencia de este tipo que alberga una variante que estéticamente resulta más recompensatoria, cuando habla sobre la apreciación estética del tiempo climático, del tiempo que *hace*. Como objeto de apreciación, el tiempo se manifiesta estéticamente de cierto modo. Pero, cuando lo apreciamos no solo contemplándolo, abstraídos del resto del entorno, sino que también interactuamos con él como fenómeno cotidiano, la experiencia compromete a todo nuestro cuerpo:

> Al experimentar el tiempo (climático) como tiempo me parece que no experimentamos sólo sus cualidades visuales o sonoras, sino la forma en que cubre y afecta a todo nuestro ser, así como nuestra interactuación con él. (…) Algunas veces experimentamos las gotas de lluvia cayendo sobre nuestras cabezas mientras saltamos y chapoteamos en charcos y "cantamos bajo la lluvia" todo al tiempo que tomamos nota del cielo gris, los aros circulares alrededor de las gotas que caen sobre los charcos y el sonido de *splash* que causo en ellos cuando salto. Esta actividad física crea una experiencia muy diferente de la lluvia comparada a la forma en la que tengo experiencia de ella bajo un tejado colgante de un templo en, mirando hacia fuera a su adosado jardín de piedras, prestando atención a la forma en la que la superficie de cada roca reluce con humedad, y notando el elegante movimiento de las gotas de lluvia

670 T. Heyd, 2004, p. 272.

> mientras bailan cayendo por las cadenas anudadas al canal, apropiadamente llamado "cadenas de lluvia".[671]

En segundo lugar, nuestros entornos cotidianos nos brindan casos de apreciación estética de tipo mixto. En nuestra casa, todo es familiar: objetos, estancias, personas, sonidos ambientales interiores y exteriores. Si nos levantamos de noche, somos capaces de deambular por ella sin problema, aun estando a oscuras y medio dormidos. Gran parte de las actividades que cumplimos en ella también lo son. Las que se ocupan de su mantenimiento, del nuestro (aseo, alimentación, descanso), así como las que desarrollamos en ella en nuestro tiempo libre, como leer, escuchar música, ver series, coser o hacer algo de gimnasia. En ocasiones, algunas de esas actividades implican, además, que nos relacionemos con otras personas, otros animales o seres vivos: conversar, jugar, bailar, sacar al perro, contarles un cuento a los niños. Si compartimos la vivienda con alguien, las tareas se reparten y a veces hasta se comparten, añadiendo a nuestras experiencias estéticas otros elementos que se suman a la apreciación. Así, el cuidado de animales y plantas domésticas nos pone en contacto con la naturaleza viva, obligándonos a mantener una relación directa con el entorno cotidiano entendido como medio constitutivamente natural. Lo hacemos al abrir o cerrar ventanas, regar las plantas y ponerlas al sol, salir a pasear con nuestra mascota, etc., como parte de nuestras rutinas. Por otro lado, la vivienda -y, por extensión, otros entornos habitacionales como la oficina, el parque, la biblioteca, el *hall* del hotel- constituyen en sí mismos entornos concretos. Como señala Saito, los entornos poseen *ambience*, con Howarth, atmósfera o estado de ánimo, *Stimmung*, como nos decía Krebs, una cualidad ambiental concreta a través de la cual podemos percibir un sentido del lugar y su estado estético-emocional asociado al hogar o al lugar. A pesar de que, principalmente, quienes habitan la casa confieren a ese hogar su cualidad ambiental, su *ambience,* y lo hacen activa y pasivamente -a través de la selección y distribución de sus espacios y objetos, del uso que hacen de ellos y las cualidades estéticas que eso confiere al hogar-, éste pasa muchas veces desapercibido para ellos. Como el resto de cosas, la atmósfera se vuelve gris. Pero es una cualidad que cobra presencia inmediata cuando visitamos viviendas de amigos y familiares. No obstante, a pesar de la transparencia que gana en la nuestra, las cualidades atmosféricas de nuestro hogar constituyen el trasfondo de las experiencias estéticas que tenemos en ella, las acompañan y colorean. Tanto es así que disciplinas como el *Feng-shui* estudian, planifican y elevan esa relación y su influencia a una suerte de arte tradicional a través del cual se procura que el ambiente de la casa sea pensado, escogido, implantado de manera que éste consiga hacerse resonante y armonioso para el individuo. Observamos, así, que los entornos cotidianos poseen una doble cualidad ambiental: la del lugar concreto, interior o relativa al lugar como entorno cotidiano y mixto, (casa, habitación, barrio, ciudad…) y la exterior que le confiere la naturaleza. Y mientras que la naturaleza colabora o participa en la cualidad ambiental de los lugares particulares, en su *ambience*, al contrario, los lugares particulares no influyen en las cualidades ambientales de la naturaleza.[672] De ese modo, aunque

671 Y. Saito, "The Aesthetics of Weather", *The Aesthetics of Everyday Life*, 2005, Columbia University Press, p. 160.
672 En ningún caso afirmo que los entornos cotidianos y, en general, los entornos y la actividad del ser humano no influyan medioambientalmente en el entorno natural. Entiendo que, hoy día, esta influencia es tan grande que las

hablemos del cielo neoyorkino, lo que queremos decir es que, en Nueva York, el cielo a menudo tiene tal o cual cualidad, asociando el cielo a N.Y. y no lo contrario. El Feng-shui persigue algo parecido e imita así la presencia y la influencia ambiental de la naturaleza en los entornos cotidianos. Habiendo mencionado la importancia que la casa posee como entorno concreto que exhibe una suerte de personalidad estética ambiental que, o bien refleja la de sus habitantes y sus costumbres o bien posee la capacidad de influir y trasladar la suya a ellos, me voy a centrar en cómo apreciamos naturaleza, arte y artefactos -como elementos constitutivos de la vivienda como entorno mixto- en nuestras casas. A lo que veamos a continuación, entendido como apreciación de objetos, necesitaremos añadir o tener en cuenta su relación de fondo con la casa como entorno que posee un determinado ambiente o una particular atmósfera para que nuestra apreciación sea, de ese modo, un caso de apreciación estética del entorno como cotidiano y mixto.

En casa, tenemos contacto con la naturaleza a través de objetos naturales inertes, vivos, y a través de cualidades ambientales o de trasfondo. Cuando cocinamos, nos relacionamos estéticamente con las verduras que forman parte de nuestros platos. Sus aromas, sus colores, la combinación de todos ellos mientras se cocinan, inundan nuestros sentidos y viajan por las distintas estancias. Lo mismo sucede con los desechos que conservamos hasta que los descartamos en el cubo de la basura. Puertas y ventanas, nos ayudan a gestionar la presencia de los olores en la casa; también de la luz y la temperatura. Nos relacionamos con la naturaleza, por ejemplo, a través de las inesperadas visitas de insectos que irrumpen en casa, a través de las cañerías, ventanas o fachadas. Asimismo, nos relacionamos con personas con las que eventualmente compartimos vivienda, con mascotas y plantas. También, siguiendo a Leddy, con representaciones artísticas de la naturaleza que contemplamos en cuadros, piezas musicales o películas, por ejemplo. Finalmente, la naturaleza se hace presente en ella, a través de propiedades estéticas de fondo, como la luz, los rasgos ambientales de las estaciones y el clima; también a través de sonidos externos -ladridos, voces humanas, cantos de pájaro, el sonido del viento, de la lluvia al golpear persianas y ventanas, de truenos- así como de fenómenos menos frecuentes, como, por ejemplo, terremotos.

Por otro lado, tenemos constantes experiencias de lo artefactual, pues las viviendas están repletas de artefactos con o sin carácter estético y/o artístico: herramientas, muebles, electrodomésticos, utensilios artesanales -como alfombras, cortinas, menajes…-, pinturas, fotos, instrumentos musicales, aparatos tecnológicos. La misma casa, como constructo, no es para nosotros sólo una obra arquitectónica, sino también un gran artefacto. La mayor parte de nuestras actividades en casa están mediadas por artefactos que nos facilitan la tarea. Las experiencias estéticas que tenemos en nuestras actividades cotidianas o bien nos muestran relaciones con elementos naturales, con elementos artefactuales o con la combinación de ambos. Imaginemos que

alteraciones medioambientales pueden llegar a ser y de hecho son una influencia ambiental para la naturaleza también, y puntualmente, como generadora de atmósferas interiores en los entornos cotidianos habitados. En concordancia con el alcance que atribuyo a la idea de Antropoceno, aludo a que no lo son constitutivamente, como sí sucede con la naturaleza. Más adelante dedico un caso de la dificultad que la apreciación de lo cotidiano plantea a la percepción de los daños ambientales que ilustro a partir del trabajo del artista Eduardo Cortils, cuando hable de la apreciación de arte en los entornos cotidianos.

estamos cocinando. Sobre una tabla de madera partimos un pimiento con un cuchillo. El cuchillo quiebra con facilidad la carne del vegetal que produce un sonido particular. A través del sonido se nos hacen patentes cualidades del pimiento, como su consistencia, grosor, humedad, tersura y frescor, la diferencia de brillo entre su superficie exterior y la interior y, finalmente, su aroma. Pero el sonido no es sólo el sonido de la carne del pimiento; es el sonido del pimiento cortado por un cuchillo. Si quebramos el pimiento con las manos, el sonido será diferente en cualidad y en la musicalidad que le confiere al corte ser realizado sobre una tabla. El cuchillo está ahí también para el tacto y para las formas que el pimiento recibe. Al cortarlo, en la mano que lo porta, hemos sentido una determinada resistencia, que es distinta a la que sentimos si cortamos un boniato o un plátano y que también lo será si el cuchillo está afilado o no, de cuando intentamos partirlo con la mano. Del mismo modo, las cortinas tamizan la luz, las persianas la bloquean, la moqueta suaviza nuestras pisadas o las acaloran en verano, la ducha aligera y alegra nuestro aseo, con su forma de lluvia, el destornillador nos ayuda a mantener ajustados los muebles, los fogones facilitan que no tengamos que cocinar con leña y el timbre nos deja saber que alguien viene a vernos, como antes lo hacían las viejas aldabas o cuando alguien te llama desde la calle a viva voz. De un modo u otro, con diversos propósitos, lo artefactual nos facilita, o bien una mediación con la naturaleza, o bien una mediación con lo social, con la segunda naturaleza que conformamos colectivamente, que se apoya y se yergue sobre la primera. O con las dos. En cualquier caso, los artefactos conservan en su finalidad una referencia interna a la naturaleza y nos mantienen en contacto directo e indirecto con ella. Se sitúan entre nosotros y ella. Comprendida, racionalizada, instrumentalizada, una parte de la naturaleza y de nuestra relación con ella es gestionada a través de los artefactos que colman nuestras vidas.

En nuestros entornos habitacionales cotidianos, finalmente, también tenemos experiencias estéticas de obras de arte y/o de lo artístico en su cualidad. Los entornos cotidianos nos brindan la ocasión de tener momentos de gran recogimiento, excelente disposición y buenos medios para hacerlo -como cuando escuchamos música a buen volumen, con poca luz, tumbados en el sofá o cuando leemos concentrados en el balcón. Se convierten así en espacios de desvelamiento de lo gris y de lo mixto, en los que nos abstraemos -como Darwin- para concentrarnos ahora en lo artístico. Asimismo, en los entornos cotidianos compartidos o comunes, en calles, plazas y edificios, convivimos con magníficas obras de arte, como iglesias, monumentos históricos, catedrales, etc.- o con otras menores, como esculturas y monumentos memoriales, cuya presencia queda velada por su familiaridad. Los hemos hecho tan nuestros que los integramos en la continuidad visual de nuestro paisaje, equiparándose de algún modo al resto de objetos. No obstante, si transitamos por los entornos en donde están, y aun no prestándoles atención específica, no por ello el entorno deja de poseer la cualidad de ser artístico. Y esto es algo que, por un lado, influye en nosotros, como elementos del entorno y algo que, por otro lado, sentimos *en* ellos, por más vaga o gris que sea esa conciencia y por más familiar que sea el entorno para nosotros. Como la majestuosidad de un bosque. No es lo mismo caminar por un polígono industrial que por las calles adyacentes y la plaza en la que se alza una catedral, aunque lo hagamos absortos, con la mente en nuestras cosas. Cuando

de pronto un día *vemos* la catedral, como Darwin vio las plantas, no descubrimos la catedral, sino que la sabemos, conscientes de que está ahí todo el rato, acompañándonos y vistiendo artísticamente nuestro deambular. Con Berleant y también con Carroll, no solo sucede que nosotros nos comprometemos activamente con el entorno, sino que el entorno nos compromete a nosotros en él. Y, al igual que hablamos del cielo neoyorkino, notamos que las personas tienen o no tienen "aire de ciudad" -y un aire de *tal* ciudad- cualidad a la que pertenecen los entornos cotidianos como entornos artísticos.

> ¿Cuántos de nosotros hemos tenido la experiencia de ir a Nueva York y absorber su "sentido de lugar" caminando por la calle, que a veces vibra bajo nuestros pies con el paso del metro, ruidosa con taxis que constantemente tocan el claxon, rodeados de rascacielos, con aroma a castañas quemadas y pretzels y con la melodía de saxofón de un músico callejero flotando en el aire?[673]

Los sujetos que poseen aire de ciudad, poseen la cualidad figurada y literalmente. Como las plantas, se adaptan, se conforman y se comportan según el entorno, habituándose a él. La ciudad se hace gris en ellos. Quienes la figuran en nosotros, no se la imaginan, sino que perciben su atmósfera, como percibimos la atmósfera de las casas de nuestros amigos. Y quienes la poseen no la poseen solo metafóricamente. Han hecho tan suyo el lugar que este forma parte de ellos también así, en las cualidades ambientales y atmosféricas que expresan como habitantes del mismo. Son entorno.

Por último, quiero detenerme en la dificultad que lo cotidiano conlleva para la apreciación estética del daño ambiental. Como sucede con el resto de objetos y cualidades ambientales, las cualidades negativas que son signo o evidencia de los distintos daños que objetos y acciones del ser humano generan a la naturaleza y, con ello, a nuestros entornos mixtos, se vuelven grises. Las obras reunidas en la colección *Catastrofozoico* de Eduardo Cortils nos ofrecen un buen caso para reflexionar sobre la apreciación estética de los daños ambientales en los entornos cotidianos. En ellas están representados distintos tipos de daño y contaminaciones ambientales. Algunos de ellos se aprecian de forma patente. En ese caso vemos que el daño ambiental es estéticamente identificable en el entorno y en la imagen fotográfica de la obra. Hay casos, sin embargo, en los que la contaminación o el daño necesitan ser simbolizados o artísticamente representados para poder ser tenidos en cuenta en la obra, sin que podamos apreciarlos directamente en el entorno, como sucede con la contaminación química y la electromagnética:

> Cuando no hay acceso sensible a los perjuicios que padece el medio ambiente, el artista necesita indicar, simbolizar, mencionar, marcar, representar esos daños. Resulta hermoso comprobar cómo algunos de los límites de la apreciación estética de los heridos entornos de *Catastrofozoico* constituyen de hecho el corazón del propósito artístico de este trabajo. Curiosamente, también la ciencia, en la que se apoya en la que nos apoyamos todos para conocer el buen o el mal estado de la naturaleza, tiene sus problemas para acceder y representar todos los daños ambientales que puede padecer un entorno. Es el caso, por ejemplo, de los ocasionados por el efecto compuesto o sinérgico de las múltiples contaminaciones y que tan bien expresados quedan por la potencia o el exponente matemático *n* del título de la exposición. De ese modo, vemos cómo, a la hora de acceder al daño ambiental, la apreciación estética, el arte y la ciencia

673 Y. Saito, 2007, p. 123.

se enfrentan a problemas, objetivos y límites de índole compartida, aunque no sean exactamente los mismos en cada caso.[674]

A pesar de la evidencia con la que muchos de los daños se dan en el entorno y se muestran en las obras o de su representación artística o simbólica, cuando no es el caso, y de su claro carácter estético y ambiental negativo, las escenas contenidas en las obras de Cortils están empañadas, al pie del terreno y en la representación, por la familiaridad de lo cotidiano. Tristemente, se trata de escenas habituales[675] y, como tales, para nuestra mirada, tienden a integrarse en el paisaje. Con ello, también lo hacen los daños ambientales que reciben y que estas obran buscan poner de manifiesto frente a su grisura. Como sostiene Saito, ante escenas como estas corroboramos la relación que existe entre nuestro gusto, nuestras elecciones estéticas cotidianas y la influencia que estas mantienen con el estado del medio ambiente:

> …estamos menos familiarizados con el poder de la estética para afectar y algunas veces determinar el estado del mundo y la calidad de vida en formas que no son resultado de un programa específico del gobierno, la sociedad o una empresa comercial. Uno de esos ejemplos tiene que ver con las implicaciones ambientales de la estética de lo cotidiano.[676]

Las obras de arte, defiende Jonathan Maskit poseen la capacidad de hacer presentes otros lugares, apelando, a través de ellas, a la responsabilidad que el espectador posee en efectos

674 MdM. Rosa Martínez, "Apreciación estética y daño ambiental", en E, Cortils: *Catastrofozoico, n daños ambientales,* Alicante, 2022, Museu Universitat D'Alacant, p. 32.
675 De izquierda a derecha y de arriba abajo, estos son los títulos de las obras junto a la descripción del daño que ilustran y representan: "Human flesh/ humana caro". Daño ambiental por crisis civilizatoria. / "What people think about global warming". Daño ambiental por inundaciones sucesivas, calentamiento global. / "Fiat panis". Daño ambiental por industria agrícola. / "Tristis turris". Daño ambiental por contaminación electromagnética, colisión y elctrocución.
676 Y. Saito, 2007, p. 57.

semejantes que sufren lugares cercanos a él o ella, animados por el tipo de preferencias, acciones y/o decisiones de consumo que tomamos en nuestro día a día. En ellos, cabría establecer una relación entre una estética de otra parte (*aesthetics of elsewhere*[677]) y una ética de otra parte (*ethics of elsewhere*).[678] Se trata de los efectos estéticos y ambientales no intencionales que recibe el entorno:

> ¿Cómo podemos puentear el salto que hay entre aquí y otra parte? ¿Cómo podemos, en nombre de un estética ambiental normativa -de una estética ambiental- incluir otra parte? Mi propuesta es que podemos hacerlo a través de la mediación artística, por medio de la cual una representación artística de otra parte que se levanta y se hace presente para nosotros mientras la juzgamos aquí. Esto me parece apropiado, dado que el problema está localizado en la frontera entre la estética ambiental y la cotidiana. Es un problema para la estética ambiental dado que concierne a las transformaciones estéticas de uno o más entornos. (Para estar seguros aquí también hay transformaciones no estéticas). Y es un problema para la estética de lo cotidiano, puesto que concierne primero y sobre todo a nuestras decisiones estéticas relacionadas con la vida cotidiana.[679]

Con Maskit, las obras de arte tienen la capacidad de hacer presente lo que está en otra parte y también lo que está aquí, velado por la grisura de lo cotidiano. Las obras o bien ponen de manifiesto la conexión estética entre un aquí y un allí, entre un aquí velado y un aquí atento, o bien ofrecen al espectador recursos estéticos para que surja en él ese cuestionamiento -una duda melancólica, que echa de menos algo- o para que realice por sí mismo esa conexión, que podría ser más compleja de lo que puntualmente recoja la obra. En un sentido, como apunta Maskit (en la nota al pie que cité más arriba), las obras traen a colación el problema que las propiedades extrínsecas presentan para el juicio estético. En otro sentido, además, las obras hacen constar que la naturaleza, como conjunto de entornos, es un sistema en el que las acciones del ser humano -incluidas las originadas a partir de decisiones estéticas- sus productos y efectos están ligados entre sí, estén donde estén. Por ello, se trata de propiedades extrínsecas de un objeto para el juicio, pero no lo son para el objeto en sí, esto es, para su apariencia y estado final, dado su carácter ambiental. No lo es, por tanto, para el daño ambiental entendido como consecución de una cadena de acciones y efectos para los que el aquí y el allí están conectados. Con Maskit, y como apreciamos en la obra de Cortils, vemos que las obras de arte poseen la capacidad de hacer presente, por un lado, los daños al entorno, bien sacándolos de la grisura de lo cotidiano, bien representándolos. Por otro lado, el arte presenta el daño como producto final de acciones que quizá fueron tomadas en otra parte, en otro momento y por alguien que no somos nosotros, pero cuyas consecuencias están aquí. Y no lo están mágicamente, como traídas azarosamente por los vientos; sino que están aquí

677 J. Maskit, "The Aesthetics of Elsewhere: An Environmentalist Everyday Aesthetics", *Aesthetic Pathways*, Vol. 1, nº 2, 2011, p.95: "Por medio de este término intento capturar la clase de *melancolía estética* que aflora cuando nos hacemos conscientes de las consecuencias (que no solo son estéticas) de nuestras decisiones y acciones cotidianas con las que pretendemos hacer nuestras vidas estéticamente más ricas o más interesantes. Investigo la posibilidad de un doble juicio estético, en el que juzgamos simultáneamente dos "objetos" intervinculados, uno de los cuales está presente para nosotros mientras que el otro no lo está. Dicho de otro modo, lo que está en cuestión es el grado en el cual consideraciones estéticas extrínsecas puede jugar un papel en nuestros juicios estéticos cotidianos (y de otro tipo)."

678 Ibid., p. 102: "La ética de otra parte puede aflorar aquí. Nuestro reconocimiento de ello puede estimularnos a considerar las ramificaciones de nuestras decisiones estéticas en otra parte, tanto si aquellas ramificaciones se dan en términos de condiciones de trabajo, polución o derechos políticos. Igualmente, nuestra consideración de la estética de otra parte puede estimularnos a considerar las ramificaciones estéticas de nuestras decisiones. En otras palabras, podemos preguntarnos ¿cómo y en qué grado las decisiones para hacer el aquí estéticamente más placentero harán otro sitio estéticamente *menos* placentero?

679 Ibid., pp. 101-2.

necesariamente, dada la relación que el objeto de la decisión tomada ha mantenido y mantiene todo el tiempo con la naturaleza. El arte, por tanto, pone de manifiesto el carácter ambiental ineludible de nuestras decisiones y de los objetos de las mismas.

3.6.3. Entornos cotidianos artefactuales

En ocasiones, nuestros entornos cotidianos contienen una clase de entornos específicos que voy a llamar *entornos artefactuales*. Denomino entorno cotidiano artefactual a un entorno construido como un artefacto, un entorno generalmente diseñado para el desarrollo de una actividad concreta, circunscrita al mismo, y de manera aislada del resto del entorno cotidiano de referencia. Hay entornos artefactuales construidos en contacto con el entorno mixto que los contienen: son entornos artefactuales de exterior; y otros que no lo están: son entornos artefactuales de interior. Serían ejemplos del primer tipo, jardines botánicos, zoos urbanos, parques temáticos diversos -de atracciones, recreativos- espacios deportivos dedicados al espectáculo público -como circuitos de carreras, estadios de fútbol, rocódromos, exposiciones universales, etc. Ejemplos del segundo tipo serían los centros comerciales y espacios cerrados, como museos y galerías. Dentro de ambos, cabría establecer un segundo grupo de tipo artístico (entornos artefactuales artísticos -bien porque el entorno artefactual es artístico y las actividades que se desarrollan en ellos también lo son-, integrados de manera abierta o no en el entorno habitado. Un ejemplo del primer tipo serían parques temáticos como Disney World; uno del segundo tipo (o uso) serían, por ejemplo, los salones Manga -de carácter temporal- en los que no sólo se exhiben objetos artísticos, como sucede en un museo, sino que la implicación del público es en gran parte y activamente artística, como sucede con la práctica performativa del Cosplay y los grupos urbanos amateurs visitantes de coreografías k-pop.

Los entornos cotidianos artefactuales se contraponen así a los entornos cotidianos que, aun siendo mixtos en su origen, esto es, entornos en los que la naturaleza ha sido modificada, son, por así decir, "naturales" en su función. Considero que cumplen una función natural los espacios cotidianos en los que el ser humano -a través de lo mixto- actúa y se interrelaciona con la naturaleza, con independencia del grado de sofisticación y artefactualidad del mismo. Lo artefactual guarda ahí una relación de intermediación funcional con lo natural para el ser humano. Por ejemplo, casas, talleres, comercios, plazas, iglesias o espacios religiosos, escuelas, cementerios, jardines, calles, paseos, etc. Todos ellos cumplen para el ser humano funciones naturales y sociales básicas conformadas alrededor de la naturaleza transformada para esa mediación. Observamos, así, que algunos entornos cotidianos, por lo general, urbanos, sufren un proceso interno de artefactualización de sus espacios y usos, que afecta al entorno como entorno cotidiano -a sus actividades y habitantes- debido a la transformación de espacios, profesiones, prácticas y actividades, abiertos a la ciudad y accesibles para habitantes y visitantes por otros que tienen lugar en entornos concretos, de acceso comercial y, sobre todo, que ostentan un carácter tematizante, en los que una actividad define al espacio (diseñado para tal fin) y su uso.

Esta artefactualización del entorno, por un lado, no sólo sucede a partir de la construcción de entornos artefactuales concretos, sino también de forma indirecta a través de la masificación de ciertos usos cotidianos del entorno mixto *per se*. Es el caso de la hiper-turistificación de ciertos barrios en ciudades de valor histórico-artístico, como Barcelona, o de municipios al completo, como sucede en el caso de Venecia. Lo mismo puede ser extrapolado, lamentablemente, a la masificación de ciertos usos de entornos naturales de belleza o carácter paradigmático como el monte Everest o las proximidades del Monte-Fuji, por mencionar algunos ejemplos. La masificación de las prácticas *in situ* también da lugar, por otro lado, a una tematización de partes del entorno mixto como cotidiano. Poco a poco, los habitantes transforman sus actividades de barrio -normalmente diversas y de carácter local; como bares de barrio, colmados, peluquerías, tiendas de ultramarinos, de ropa, pequeños talleres: zapatero, electrónica, etc- a veces reorientándolas para atender las demandas de los visitantes en concordancia con el carácter temático de la visita que van a realizar: bares con comida rápida y oferta internacional, tiendas de *souvenirs*, pisos turísticos, prácticas de ocio y tiempo libre orientadas a experiencias vacacionales y no tanto a la de cubrir los servicios de los habitantes, a veces dejándolas morir. La vida cotidiana en esas zonas se transforma y es enajenada. Es posible que el entorno asuma ese nuevo uso sin poner en riesgo la vida y los usos del entorno original, y es posible que se imponga a este o que incluso lo devore. Los usos de un entorno y, con ello, su apariencia y disposición, se artefactualizan a partir del dominio de un tipo de actividad, como el turismo. Por lo tanto, la artefactualización de los entornos cotidianos urbanos o semiurbanos tiene lugar tanto por la construcción de entornos artefactuales específicos como por la artefactualización del entorno generada por usos concretos que eventualmente hacemos de partes del mismo, y que pueden llegar a ser monopolizantes. La apreciación estética que hacemos de ellos estará vinculada y dirigida por el protagonismo de la actividad que se desarrolla en ellos. Por ejemplo: en un museo, el entorno está organizado alrededor de la actividad de ver obras de arte; en un estadio, por la de asistir a la celebración de un partido, de un concierto, de un mitin político, etc. Si nos damos un paseo por las ramblas de Barcelona es posible que, más que visitantes, nos sintamos turistas. O si nos lo damos por el paseo marítimo de Palma, donde la isla al completo está puesta al servicio del turismo y en la que, dado el alcance que la actividad tiene en ella, la ha convertido en un gran entorno exterior artefactualizado con pequeños entornos cotidianos residuales interiores a él. Retrospectivamente, podemos ahora estimar que si un día el *Grand Tour* surgió como una subespecie de los grandes viajes de exploración para la burguesía británica, con los que complementaban su educación, con la posibilidad de admirar presencialmente otros espacios naturales y paisajes, obras de arte, visitando otras culturas contemporáneas a las suyas y restos de civilizaciones antiguas, pasando así del conocimiento adquirido en libros al obtenido en el entorno, cultivando su sensibilidad y sentido del gusto, hoy, una gran parte del turismo como producto de masas está ligado a la producción y difusión de imágenes, de la industria y de los visitantes. Como he sugerido, algunos de los entornos tematizados por la actividad del turismo a gran escala, naturales y modificados, se artefactualizan. Los álbumes

de fotos de antaño se trasladan inmediatamente a perfiles, *posts* y *stories* de redes sociales donde, no sólo se comparten, sino que se publican, se exhiben y con las que presume de estar en tal o cual lugar como si, por la mera presencia en el lugar de destino el viajero recibiera una impronta, un valor añadido, que queda recogido y verificado en la imagen. Cuando una de las finalidades principales de los viajes turísticos es generar imágenes, los usos artefactualizadores de entornos los convierten en decorados panorámicos, hacen de ellos un uso pintoresquista, en el sentido que asociamos al gusto de representar entornos artísticamente.

Los entornos cotidianos artefactuales son cotidianos como edificios, núcleos o centros de nuestro entorno habitual al igual que lo son el resto de elementos que lo componen -escuelas, calles, hospitales, parques, iglesias, comercios, etc. Aunque la visita y el uso de este tipo de entornos es una práctica habitual con la que estamos familiarizados, hacer uso de ellos, sin embargo, despeja la grisura de lo cotidiano. Como artefactos para algo, estos entornos nos dicen qué apreciar, sabemos qué vamos a ver o hacer en ellos: vamos a ver obras de arte, un partido de tenis, un concierto, vamos a patinar sobre hielo, a un congreso, etc. En el caso de los entornos de exterior, sigue siendo cotidiano en ellos el trasfondo. Estamos viendo un partido en el Bernabeu y sabemos que estamos en Madrid. A pesar de los sonidos del estadio y de su *ambience,* eventualmente escuchamos pasar coches de bomberos. Somos conscientes de nuestra continuidad y de la del espacio con el entorno cotidiano exterior. En el caso de los entornos cerrados, ese elemento referencial de fondo queda suspendido o eliminado y es redirigido al lugar, al edificio o la construcción, en dependencia de su carácter. Por ejemplo, cuando visitamos el Guggenheim de Bilbao, vamos simultaneando la apreciación de las obras, la del edificio como obra y la del entorno que genera el edificio como espacio arquitectónico de experiencia para el visitante. En los entornos cotidianos artefactuales, la grisura de lo cotidiano es, así, parcial o completamente despejada. El entorno ha sido construido, contiene y nos dice qué apreciar o hacer.

Recientemente, hemos sido testigos de una nueva práctica. Esta, me va a servir como transición entre la apreciación estética de los entornos cotidianos artefactuales y un cuarto tipo de entorno cotidiano que, sugiero, podría añadirse a esta clasificación: los entornos artefactuales artificiales o digitales. Se trata de una modalidad expositiva de obras de arte que da paso o que de algún modo conecta ambos entornos. Estas cuentan con un antecedente: las proyecciones de audiovisuales -de juegos formales o de contenido fílmico- sobre fachadas de edificios y monumentos. En esa línea, algunos museos ofrecen proyecciones del contenido de obras de arte, por lo general, pictóricas, transformadas en animaciones audiovisuales digitales. Una pintura es, por así decir, transformada en cine digital y ese producto audiovisual, en vez de ser reproducido en una pantalla plana se proyecta directamente sobre la sala de exposiciones, intentando generar en el sujeto la impresión de que está dentro de la obra y, con ello, indirectamente, la experiencia estética de qué pasaría si la obra se convirtiese en su entorno físico real -donde, por ejemplo, la representación del mar embravecido por una tormenta de un paisaje romántico nos abruma y

sobrecoge como si se tratara del mar embravecido natural. Por supuesto, no estamos apreciando la obra. En realidad, lo que estos proyectos audiovisuales digitales ofrecen es la apreciación de la transcripción de una función de la apreciación estética de la obra: un posible estado mental imaginativo del sujeto que la aprecia hecho imagen/cine, surgido en él a partir de una cuestión mantenida ante la obra, como mundo interpelante. La más básica podría ser: ¿cómo sería la experiencia de estar *en* la obra? Estar en la obra implica estar en un mundo representado, pero mundo al fin. A ello, podría añadirse la interpretación de que ese mundo es, de hecho, el mundo; pero esto no es necesario. Puedo tener la experiencia de estar en el mundo de la obra y no hacer la segunda extrapolación, la de los mundos del arte y de la realidad. Sin embargo, aunque no lo haga, cuando la obra es llevada en la proyección a escala natural, cuando esta me rodea, cuando los sonidos que acompañan a la proyección son la reproducción o la imitación de sonidos naturales, se añaden intencionalmente elementos realistas que no pertenecen a la obra y que hacen que parte de mi apreciación sea compatible con las condiciones ambientales que tienen los entornos físicos naturales y, de ese modo, con la segunda extrapolación. El medio digital busca así superar limitaciones representacionales de la obra original y limitaciones imaginativas del sujeto que la aprecia, enalteciendo indirectamente las que consigue facilitar, buscando fascinar. El objeto audiovisual se convierte así en la proyección pedagógica de una función de la imaginación. Buscando hacer del arte un entorno físico, el proyecto, sin embargo, exhibe la imagen de un entorno mental, de un mundo interior. Ni el museo, ni la obra se convierten en entornos, sino que se vuelven mente. En el peor de los casos, mente mediada o superada por la tecnología.

3.6.4. Propuesta final: entornos digitales

Por último, y muy brevemente, quisiera detenerme en la descripción de un tipo de entornos, considerados como entornos cotidianos, que no han recibido atención desde un punto de vista estético: los entornos digitales. Describo los entornos digitales como entornos artificiales generados a partir de artefactos y lenguajes digitales. Con ellos elaboro lo que ahora presento como sumario de una propuesta: la de la inclusión de los entornos digitales como entornos cotidianos en una concepción completa de los entornos mixtos. La incluyo porque quiero que la fundamentación de mi tesis (que descansa en el argumento central que afirma que la naturaleza posee ejemplaridad y dota a la apreciación estética del entorno de sus rasgos generales, sea cual sea el tipo de entorno considerado), tenga en su alcance también a este tipo de entornos, intentando hacerla, así, lo más robusta posible.

Inicialmente, identifico cuatro tipos de objetos/entornos digitales.

1. Objetos digitales: los que reproducen o transmiten entornos u objetos naturales - como la voz o la imagen de personas y sus entornos en fotos, llamadas, videollamadas, mensajes de audio, etc.

2. Entornos digitales mixtos: los que reproducen o transmiten entornos mixtos digitales-cotidianos -como encuentros en salas de *zoom* o plataformas similares;
3. Entornos digitales artefactuales: los que artefactualizan la apreciación y la experiencia estética del entorno -como las gafas digitales; y,
4. Entornos digitales artificiales y/o artísticos: los que generan entornos o universos digitales artificiales, ya estén basados en duplicados o no del mundo real -como el metaverso, videojuegos y similares.

Resulta interesante observar, cómo, según sea el tipo de entorno digital con el que nos impliquemos estéticamente, este permite un tipo de interconexión más o menos paralela con su entorno homónimo no digital. Así, por ejemplo, una llamada nos permite mantener un mismo tipo de presencia estética en el entorno cotidiano digital y en mi entorno cotidiano físico (puedo interactuar con la llamada y expresarme con gestos con alguien que me acompaña o simultanear una conversación conjunta, con una amiga, con el tendero). Del mismo modo, nos manejamos con cierta soltura cuando mantenemos reuniones familiares o de trabajo a través de plataformas digitales, -nuestra atención y nuestro comportamiento estético, se despliegan con una cierta continuidad entre el lugar físico en el que me encuentro y el salón digital compartido en el que también estoy virtualmente-, pedimos permiso para ir a por una bebida, saludamos igual que si estuviéramos en una sala física de reuniones, subimos o bajamos la luz, la voz, hacemos un determinado uso del lenguaje, etc., y apreciamos los espacios cotidianos de los compañeros de llamada como entornos cotidianos, entornos que tomamos como reproducciones digitales fidedignas de los espacios físicos reales, de los cuales se hace un uso profesional o familiar.

Hace unos años, asistimos como espectadores a la constatación de ese hecho -el paralelismo que mantenemos entre un determinado entorno cotidiano y ese mismo entorno como entorno digital- en una simpática ocasión que se hizo viral en todo el mundo. Un programa de la BBC contacta con un corresponsal que informa desde un país asiático. Conectado en directo con el estudio de grabación, el periodista relata las particularidades de una noticia desde una habitación de su casa. Hasta ahí, todo normal, puesto que hemos normalizado que una retransmisión de ese tipo, profesional, pueda hacerse desde un entorno cotidiano, privado y particular, como un dormitorio, sin que la naturaleza del espacio determine el carácter de la actividad. Por lo tanto, aunque el contexto de la conexión era estudio-de-TV/habitación, la imagen era, sin ambivalencia, de carácter laboral o profesional. De pronto, medio bailando, irrumpe en la habitación y en la escena una niña de unos tres años, hija del periodista; y, a continuación, una segunda, más pequeña, con su taca-tac. La escena cambia por completo de naturaleza. El entorno del periodista deja de ser percibido como exclusivamente profesional para transformarse en cotidiano. El padre de familia continúa impávido conservando su actitud, hablando a cámara, confiando en que quizá las niñas estén fuera de plano. No lo están. Por último, como un ciclón, entra en escena la madre, arrastrándose por el suelo, procurando no entrar en ángulo con la cámara, ejerciendo así un doble papel: como madre, que intenta que las niñas no entorpezcan o estropeen la tarea del padre, y como

sujeto estético, plenamente consciente de la naturaleza audiovisual que en ese momento tiene la habitación, y que para ellos -menos para las niñas- es un despacho/estudio tanto como un dormitorio. A mi modo de ver, lo que maravillosa y afirmativamente irrumpe en la habitación es la naturaleza; a través de las niñas, siguiendo a Budd, como seres naturales, y reclamando su cualidad de trasfondo último de todo entorno. Como sabemos, la situación acaba con la madre sacando a las niñas de la habitación como puede, mientras que el padre, británico, prudente, flemático, se disculpa con sencillez muy educadamente, esboza una tímida sonrisa y continúa como si nada. De hecho, en un sentido, nada pasó. La transmisión continuó y la naturaleza no puso en riesgo ni la profesionalidad del padre, ni la de la información, ni el propósito de la escena. Todo el mundo asumió la continuidad que tienen el trabajo y la vida cotidiana. Sin embargo, a mi juicio, estéticamente sí pasó algo. Y algo notable. Cuando el vídeo empezó a ser visto, no sólo fue recibido con humor y con la simpatía que despiertan la ingenuidad y la inocencia de los niños; sino también con empatía hacia los adultos, padres y profesionales, en esta nueva situación que más o menos compartimos todos, en la que las estancias de nuestras casas eventualmente necesitan transformarse en entornos digitales para otros usos, momento en el que todo lo que sucede en ellas tiene que adaptarse a las convenciones de ese segundo entorno. Si ese es el caso, no importa mucho cuál sea el primer uso de la sala: si es un dormitorio, un porche o un salón. Presidida por un mapamundi, creo que la quiebra accidental de esa convención en el uso del entorno cotidiano como entorno digital que atestiguamos en aquella ocasión, supuso un alivio colectivo y sentó una suerte de precedente social, que nos ayudó a relativizar la norma respecto de la *mezcla* de lo cotidiano que nos resulta digitalmente aceptable.[680] Por supuesto, en general, cuando no hay amistad o mucha confianza entre las personas, preferimos mantener las esferas privada y pública lo suficientemente separadas, como para preservar con discreción nuestra intimidad. Por eso, no mantenemos reuniones con la familia cenando al fondo o viendo la tele en el sofá. Podemos apreciarlo en hábitos que hemos adquirido recientemente para abordar esas situaciones: como ir con el pantalón del pijama y arreglados como un pórtico de gloria en la parte superior del cuerpo. Para cerrar este entrañable ejemplo, creo que, en aquella ocasión, y para regocijo de nuestra conciencia colectiva, el entorno cotidiano hizo patente su presencia y su carácter de entorno *físico* raíz, que convencionalmente transformamos a mera imagen en el entorno digital y al que afortunadamente nos ancla la comodidad de las zapatillas, la taza de té, el pantalón del pijama y, con ellos, la inconfundible sensación de estar en casa. Asimismo, y de forma relevante, se hizo presente, la mucho más latente presencia de la naturaleza, que ya estaba ahí: en el cuerpo del periodista, en su voz, en el espacio natural ocupado por la habitación y la casa, etc., pero que, como sucede en los entornos cotidianos, se vuelve gris, no la percibimos. Pero, en esta ocasión, además, la naturaleza entró bailando por la puerta.

[680] L. Scott, *The Four-Dimensional Human*, London, 2015, Penguin Random House, p.15: "Esta etiqueta espacial está todavía bajo negociación y una ilusión que estamos aún perfeccionando es no simplemente cómo estar aquí y allí al mismo tiempo, sino cómo estar *allí*, mientras parece que estamos *aquí*."

El paralelismo entre el entorno físico y el digital comienza a truncarse cuando pretendemos generar un entorno único conjunto. La mezcla de un entorno físico con otro digital ha recibido el nombre de "realidad aumentada". Se sugiere así la idea de que el sustrato físico real que apreciamos permanece tal cual y gana algo con la aportación extra que trae consigo el componente digital. Sucede, por ejemplo, con el uso de gafas digitales: un entorno iconográfico se superpone digitalmente al entorno físico. Las gafas generan la impresión de que el contenido digital se superpone en las gafas al entorno físico que se visualiza con normalidad. En realidad, sucede otra cosa: el entorno físico es digitalmente visualizado por las gafas para fundirse con el contenido digital en una misma imagen que el sujeto ve a través de ellas. Las gafas son pantallas. La atención estética que prestamos en el caso de los entornos superpuestos digitalmente no es similar a la que prestamos al entorno cotidiano sin más. Nuestra atención estética, digamos, libre, en un entorno físico (mixto-cotidiano, ya de por sí, doblemente compleja) se ve permanentemente interrumpida y redirigida por la señalización gráfica y la interactuación que el sistema facilita con nuestras interfaces digitales (correo, redes sociales, agenda, señales horarias, Google maps, etc.). Si los entornos cotidianos en los que vivimos, tienen, por conocidos, rasgos de una constante grisura estética, digitalizar su imagen y añadir capas de información digital no solo no ayuda, sino que se interpone en el camino de su apreciación estética. Se puede argumentar, claro está, que el objetivo del uso de estos nuevos sistemas no es apreciar o movernos por el entorno físico sin más, sino relacionamos con un nuevo tipo de entorno integrado por los rasgos reproducidos de nuestro entorno físico inmediato y por los digitalmente emergentes aportados por el medio digital; y que, de ese modo, no se impide tanto la apreciación del entorno cotidiano, sino que se propone la apreciación de ese nuevo entorno artefactual-artificial. La superposición de ambos entornos en un entorno perceptivo conjunto digitalizado parece querer encontrar un paralelo en el sujeto, como individuo perceptor de esos entornos. Lo vemos en el término *Phygital,* acuñado para un estado de presencia intermedio o compartido por ambos planos, el físico y el digital, y que la Wikipedia define del siguiente modo:

> Phygital (acrónimo de Physical + digital) es un concepto que nace en el siglo XXI y de forma específica hace referencia a la presencia de una misma persona tanto en el mundo físico como en el digital. No se refiere solo a una combinación de elementos o datos del mundo físico (obtenidos de muchas personas) y digital (obtenidos de otras muchas personas), sino que hace referencia a que es la misma persona quien tiene presencia en el mundo físico y en el mundo digital, y por tanto el comportamiento en ambos mundos no conllevan dos entes separados, sino que es parte de una misma realidad, que debe poder tratarse de forma conjunta o *phygital*, y puede analizarse persona a persona.

Está claro que la persona es la misma y una única entidad. Sin embargo, mucho nos tememos que, desde un punto de vista estético, no es posible equiparar la presencia perceptiva que un sujeto tiene de sí mismo en un entorno físico digitalizado, con la presencia que el mismo sujeto experimenta de sí en entornos meramente físicos -como vemos con claridad en los casos de apreciación y experiencia estética de entornos naturales y mixtos. Como tampoco es equiparable la superposición perceptiva[681] de un entorno físico -natural o mixto- y un entorno digital en un mismo

681 Como señala Berry para la relación de cultura y naturaleza en el medio, la superposición de planos que se reclama solo se da, de manera completa, en la percepción, no en el medio.

entorno perceptivo resultante, con la presencia ambiental que el entorno digital tiene en el entorno físico.[682] Una cosa es la presencia física y otra cosa es la presencia percibida. Por ello, identifico un conflicto radicado en la experiencia de los entornos cotidianos como entornos digitalizados o mediados por una interfaz digital. En ellos, la presencia física del entorno cotidiano es sustituida por su imagen digitalizada, a través de la cual, el medio ofrece la promesa de una experiencia inmersiva que solo sucede como simulación[683]. La imagen digital permite al sujeto moverse por el entorno físico, como si lo estuviera apreciando directamente, a través de unas gafas, cuando en realidad lo hace mediado por pantallas que pretenden ser gafas. El conflicto o la dualidad se da en el sujeto precisamente por ser una única entidad. En el uso de las e-gafas, el sujeto deambula por el entorno físico a partir de la apreciación estética de un tipo de reproducción audiovisual digitalizada del mismo. Estéticamente, está inmerso y se mueve por un entorno virtual,[684] mientras que deambula sensorialmente a ciegas por el entorno físico, con el que se relaciona principalmente por el sonido -si el sujeto no lleva cascos para interactuar con Siri, agentes similares, con las notificaciones del sistema y con las acciones que este le permita efectuar -llamadas, envío de mensajes, consultar con buscadores, etc.- en cuyo caso, la ceguera sensorial directa sería prácticamente completa. Pero el sujeto no se integra en el entorno digital, sino que deja de percibirse momentáneamente a sí mismo como objeto del entorno mixto, como cuando nos quedamos absortos por la conducción, o en el cine, o en una conversación. En estas ocasiones, sin embargo, percibimos contenidos de un entorno físico, mientras que en el entorno *phygital* no. De ese modo, el sujeto se escinde, alejándose de su corporalidad y de la del mundo físico o de las cosas, entregando su atención al entorno digital.

> A diferencia de las experiencias inmersivas de la realidad virtual, la realidad aumentada (RA) implica la superposición artificial de imágenes sobre "el mundo real". Los cascos *(headsets*) de RA son diseñados para intercambiar las pantallas por gafas. Con los cascos podemos sentarnos en la oficina de casa y ver pronósticos del tiempo, gráficos de negocios, un anuncio de deportivas, todo flotando en medio del aire frente a nosotros. La habitación está llena de objetos mundanos, y aun así esta acumulación del mundo real es, desde la perspectiva de la RA, una forma de blanco, un lienzo vacío.[685]

Como sucede en un entorno mixto, cuando en sentido perceptivo, entendemos que lo mixto

682 "La posición de Ecologistas en Acción frente al 5G y su mundo." 2021, p.2**.** En: https://www.ecologistasneaccion.org/173314/la-posicion-de-ecologistas-en-accion-frente-al-5g-y-su-mundo/ "Además de sus efectos socialmente alarmantes, la digitalización se ha convertido en el sector industrial con el crecimiento metabólico más explosivo del planeta. Lejos de ser "inmaterial", la economía digital tiene una inmensa huella ecológica." Véase: https://www.fuhem.es/wp-content/uploads/2019/05/ESP-CostesRestriccionesEcologicasCapitalismoDigital-J.Bellver.pdf

683 Las teorías de la simulación de los años 80 y 90 del siglo pasado presentaban lo virtual operando por sustitución de lo real. Conocidamente, Jean Baudrillard (1993) sostuvo que en la era de la simulación se produce una suplantación de lo real por los signos de lo real. En la misma línea, Levy (1997) hoy la virtualidad es pensada no como una sustitución de la realidad, sino como añadido que viene a constituir y colaborar con la realidad. David Chalmers (2022**)** sostiene que los mundos virtuales son genuinamente reales o, al menos, que las realidades virtuales son realidades genuinas y, de ese modo, los mundos virtuales no necesitan ser considerados como realidades de segunda clase.

684 W. Welsch, "Virtual to begin with?" *IO Internet Magazine*, vol. 3: *Virtual Environments,* (Ed.) Pauline von Bonsdorff, 2006, p. 6: "El término "virtual" posee una larga historia en ontología y como muchas otras categorías ha ido ganando y perdiendo matices y significados por el camino. En relación a su uso en los marcos de las tecnologías digitales, lo podemos encontrar usado de tres maneras diferentes. Una, designando simulaciones. Una segunda, relacionada a todo lo que ocurre en internet. Por último, otra apunta a la realidad virtual, una clase de experiencia generada para entornos digitales realistas.[684]

685 L. Scott, *Picnic, Comma, Lightning. In Search of a New Reality*, London, 2018, Penguin Random House, p. xxviii.

"contiene" a la naturaleza (mi barrio contiene al árbol, al perro de mi vecino, a la tarde lluviosa, a las hojas barridas por el viento), siguiendo a Berleant, el sujeto y el entorno como realidades físicas, son contenidos por y para la experiencia estética del entorno digital. Por un lado, el sujeto y el entorno cotidiano son contenedores materiales de la experiencia y en ese sentido se vuelven concéntricos a ella: el sujeto es contenido por el entorno que es contenido por el entorno digital experimentado, percibido, que deviene entorno de referencia. A pesar de ello, la convergencia *phygital* que el concepto pretender reunir, no se produce. No lo hay porque, en un segundo sentido, el sujeto y el entorno son meros contenidos, representaciones digitales, imágenes, en ella.

Con Berry, observamos la superposición del entorno digital al entorno mixto que se superpone a la naturaleza, con la consiguiente redoblada advertencia sobre el riesgo de no apreciar el entorno real por lo que es, es decir, como naturaleza, dado que paralelamente en el sujeto la presencia digital se superpone a su presencia en el entorno mixto y en este a su presencia final en la naturaleza. Encontramos aquí un buen momento para, de nuevo, presentar alegaciones a la culturización perceptiva de la naturaleza que defiende Berleant como constante para la apreciación estética del entorno. Mi desacuerdo se mantiene vivo también en este ámbito, puesto que considera que los entornos digitales no son ontológicamente diferentes al resto: "el entorno electrónico del ciberespacio es diferente solo en clase y no ontológicamente. (…) sobre un fundamento perceptivo no puede hacerse razonablemente una distinción de ese tipo, realmente no existe virtualidad alguna en absoluto, y lo que realmente son diferentes son los modos de la realidad."[686] Finalmente, con Budd, nos damos cuenta de que no se trata de una apreciación estética de tipo mixto -una de naturaleza como naturaleza, más un elemento de origen humano- sino de la experiencia que nos provee un tipo de artefacto: las gafas digitales.

Cierro el capítulo, respondiendo a la cuestión que tengo pendiente en relación a la vigencia del pintoresquismo como noción aplicable a los entornos mixtos hoy y como tradición histórica relevante para la apreciación estética del entorno. En el inicio de mi recorrido por los entornos mixtos he señalado la relación fundacional que en ellos mantienen lo cotidiano y lo mixto, aspecto que está detrás de la organización del capítulo y sus tipos de entornos. Indicaba entonces que la estética encuentra en lo pintoresco una noción característica que considero válida, pues es ilustrativa y da cuerpo a los asuntos que lo integran, y en ella una tradición propia que reclamar y de la que partir. Con Bozal y Pérez Carreño, me preguntaba si lo pintoresco es hoy una categoría viva o caduca o, en caso de haber perdido vigencia, si su uso puede ser anacrónico y banalizador. Con Price y con Ábalos, he defendido que lo pintoresco incluye la idea de naturaleza como naturaleza. Que el pintoresquismo como proyecto estético incluye la voluntad de apreciar la naturaleza en el entorno cotidiano como naturaleza y no solamente como motivo para representaciones artísticas

686 A. Berleant, "Is There Life in Virtual Space?", *Aesthetics and Environment, Theme and Variations on Art and Culture*, 2005, Aldershot, Ashgate p. 118.

o confundiéndola como objeto con una representación artística. Con Leddy, considero que el arte requiere de lecturas no literales. En mi crítica a la exportación del formalismo artístico de Carlson he intentado mostrar la falta de validez que abriga la preocupación por la mala interpretación de la naturaleza como arte. Por ello, estoy de acuerdo con Leddy cuando defiende la posibilidad de apreciar la naturaleza a través de las artes como casos que se apoyan en usos adecuados de la imaginación. Todo ello está en la base de las siguientes conclusiones. Considero que lo pintoresco es una categoría válida y vigente para la apreciación estética de los entornos mixto y de los entornos cotidianos como mixto, y de lo mixto como tal, puesto que aquello a lo que apela de sigue vivo en estos entornos de manera relevante. Lo está en los dos sentidos originales que hemos manejado: el de la voluntad o la posibilidad de apreciar naturaleza como naturaleza en nuestros entornos mixtos, cotidianos o no, y en la forma en la que la naturaleza es modelo y objeto para el arte (y para lo artefactual) sin que ello nos obligue a confundir naturaleza con arte en ningún caso. Tampoco cuando lidiamos con representaciones pictóricas, como típicamente sucedía con la pintura de paisaje, ni cuando tratamos con representaciones literarias o de otro tipo, como vimos con el *Síndrome de Bambi* de Eaton o como puede pasar con la poesía sobre naturaleza, la de Wordsworth o la de Whitman -por aludir a dos casos mencionados. Lo pintoresco también se presta o incluso pide ser incorporado, como noción interpretativa relevante para nuevos casos. Por ejemplo, en la apreciación estética de entornos artefactuales, como zonas turísticas o parques temáticos, y para identificar los abusos que los entornos cotidianos reciben de los usos y las transformaciones que los artefactualizan. Estos pueden ser objeto de una buena o una mala praxis pintoresquista. Buena, cuando se realza en ellos la relación genuina que la naturaleza mantiene con la cultura y el lugar y el rol preciso de lo artístico. Mala, cuando se presenta una relación artificialmente mejorada. La categoría nos sirve, así, para identificar en ellos falsificaciones, dulcificaciones o idealizaciones pintoresquistas de la apariencia del entorno y sus elementos. Por ejemplo, en imitaciones y transmutaciones de lo que es nuevo por lo que es viejo, y viceversa, aspectos que modifican y se interponen en una apreciación estética genuina de lo mixto, de la naturaleza y la cultura en ello. Asimismo, lo pintoresco puede ser aplicado a la apreciación estética de los entornos digitales, como entornos que cuentan con una apariencia total o parcialmente diseñada, es decir, artística o mixta, por las mismas razones. Enlazo este argumento con dos cuestiones apuntadas por Clark. Por un lado, relacionaba la vigencia del gusto por la pintura de paisaje con la vitalidad cultural del entorno mixto para el ser humano. Por otro, mostraba preocupación por el tipo de alcance que la tecnología (cámaras, telescopios, microscopios…) introducía en la escala de apreciación humanista del entorno, basada en el uso directo de nuestros sentidos, y, con ello, en las escalas que están detrás de nuestras representaciones artísticas del paisaje. Entre ambas cuestiones un apunte que llama nuestra atención, cuando sostiene que: "la pintura de paisajes no puede estudiarse independientemente de la corriente que abandonó la imitación como *raison d'être* del arte."[687] No intuyó Clark la capacidad que la tecnología poseería en el futuro sobre el propio ejercicio de mímesis, sobre el que esta puede operar, no solo artísticamente -con cámaras o con procedimientos artísticos tecnológicamente

[687] K. Cark, 1971, p.186.

implementados- sino también de forma artefactual, a través del uso de software y bancos de datos, como sucede hoy con muchas representaciones de la naturaleza y del mundo realizadas por medio de inteligencia artificial. A las preocupaciones de Clark por la escala de la apreciación y de la representación, se añade, por tanto, una tercera: la que tiene que ver con el carácter artístico de la representación, el cual también puede ser considerado, según sean la escala y los medios de producción natural, mixto, artefactual o artificial.

3.7. Resumen

En este capítulo, he defendido una concepción de la apreciación estética de los entornos mixtos que, aunque no otorga prioridad estética ni al arte, ni a la naturaleza, en general, está caracterizada por un modelo de apreciación estética que derivamos de la naturaleza. Se trata, por tanto, de un modelo de apreciación estética mixto, integrado por unos rasgos generales, que le presta la naturaleza apreciada como *entorno*, y unos rasgos particulares, determinados y configurados, en cada caso, por la combinación de elementos que formen parte del entorno mixto que apreciamos. Para establecer cuáles son esos elementos y cuál su relevancia, he elaborado una clasificación de los mismos, que presento como propuesta de mínimos para su ordenación y para su apreciación. La definición de apreciación mixta de Budd y la oposición que éste establece entre naturaleza y artefacto, con la que descarta que el ser humano y sus productos sean su antagonista, me ha facilitado esa tarea. La confrontación dialéctica de naturaleza y artefactualidad de Budd se levanta en su descripción de lo artefactual a partir de la correspondencia que el hacer del ser humano mantiene con la idea de arte o habilidad. Así, aunque a menudo se apela a que arte y naturaleza se diferencian atendiendo al carácter intencional y no intencional de sus objetos, el intencionalismo no posee capacidad explicativa suficiente para tipificar lo artefactual, identificándolo con lo hecho por el ser humano. Pues no todo lo que el ser humano hace es intencional, y no todo lo que el ser humano hace intencionalmente es artefactual. La apreciación estética de los entornos mixtos nos ofrece, por ello, un conjunto de instancias de apreciación estética en las que conviven elementos intencionales y no intencionales, artefactuales y no artefactuales de diverso tipo, regidos o no regidos por principios naturales. Además, observamos que la relación de lo natural y lo artefactual que tiene lugar en los entornos mixtos se da, ya de manera discreta -según objetos, efectos de actividades o entornos que lo son-, ya de forma mixta -según objetos, efectos de actividades o entornos que los son, y sus relaciones.

He defendido mi concepción de la apreciación, deteniéndome en tres modelos diferentes: el funcionalismo estético de Allen Carlson; el modelo de la implicación como paradigma para una nueva estética ambiental de Arnold Berleant; y, las concepciones de la apreciación estética de lo mixto, en las que la naturaleza y lo humano se dan interrelacionados, de Malcolm Budd y Emily Brady. El primero, presenta un modelo de apreciación que otorga prioridad a la naturaleza. En el caso de la apreciación estética de los nuevos entornos agrícolas norteamericanos, Carlson introduce una premisa ecológica en su funcionalismo. Lo hace al establecer una correspondencia entre la

noción de "encaje funcional" con la de "unidad orgánica", a partir de la cual afirma que naturaleza y cultura, de hecho, funcionan de manera orgánica, y lo hacen, principalmente, a partir del buen diseño de sus elementos. He intentado desmontar la validez de su modelo y mostrar que una mejor idea del encaje funcional que ocasionalmente pueden mostrar naturaleza y cultura viene dado, como sostiene von Bondsdorff, por la interacción y la sedimentación de lo planificado y lo no planificado en el tiempo. El segundo, propone uno basado en la prioridad de la cultura. En el modelo de la implicación de Berleant he encontrado un argumento fuerte que sustenta y contribuye significativamente con una buena fundamentación y comprensión de la apreciación estética del entorno. Berleant apela a una naturalización del sujeto derivada de los casos de lo sublime, idea que comparto y que, de otro modo, he defendido frente a Kant en 2.2.3. Asimismo, entiendo que su modelo busca apoyo en un argumento débil, que me distancia de su concepción, pues aboga por una aproximación cultural a la naturaleza, a partir de una concepción fenomenológica de la apreciación, de la que discrepo. A pesar de ello, pienso que la noción de implicación de Berleant ilumina un aspecto fundamental de la apreciación estética del entorno, que corre en paralelo con el cambio de perspectiva experimentado hacia la naturaleza como objeto de apreciación, promovido desde su rehabilitación. Y es que al igual que la naturaleza nos rodea, nos incluye y nos interpela, el ser humano es una criatura natural, es parte de la naturaleza y, en nuestro rol como sujetos estéticos, la naturaleza, a la vez, solicita de nosotros y nos ofrece que se produzca, esa implicación (multisensorialidad, pertenencia, naturalización de la experiencia, reconciliación). En tercer lugar, encontramos un modelo en el que naturaleza y arte comparten o alternan su prioridad. Como Budd y Brady ponen de manifiesto, aunque en los entornos mixtos apreciamos arte y naturaleza por separado, como objetos discretos, una concepción de la apreciación estética de los entornos mixtos requiere de una caracterización de lo mixto y de una descripción de en qué consiste su apreciación. Las diferentes posiciones que ambos autores mantienen acerca de la relación de naturaleza y ser humano y, en concreto, el compromiso que Brady asume con la idea de otredad de la naturaleza, hacen que mi posición se apoye fundamentalmente en las definiciones sobre lo mixto que ha elaborado Budd. No obstante, ha sido Brady la que se ha adentrado en el estudio de objetos mixtos, para cuya apreciación nos propone recurrir a la categoría arte-naturaleza. He intentado mostrar cómo la categoría de *mezcla* que está en el núcleo de lo mixto de Budd es más adecuada que la que nos ofrece Brady. De la mano de esta última, nos hemos adentrado también en la apreciación de los paisajes culturales, entendidos como un tipo específico de entorno mixto. He mostrado mi acuerdo con ella en varios aspectos. Primero, cuando aboga por que los modelos oficiales de evaluación de estos entornos incorporen elementos que compongan más detalladamente su valor y su carácter estético. Segundo, cuando defiende un anti intencionalismo moderado de su interpretación. Son muchas las historias que pueden formar parte de una suficientemente buena interpretación de los paisajes culturales. Ahondando en esa posición, he defendido dos cuestiones adicionales. Una, que disponer de un relato cultural no siempre es necesario para interpretar adecuadamente el entorno mixto, aunque, quizá, si lo sea un relato mínimo ante determinados paisajes culturales. Aun así, no obstante, he señalado, no debemos perder de vista que la naturaleza

dota a la apreciación estética de los entornos mixtos de la libertad que le es característica, algo que nos permite discrepar con seriedad de las interpretaciones culturales sin necesidad de rechazarlas como incorrectas o inapropiadas. Otra, que los paisajes culturales o, al menos, los de menor rango, pueden ser apreciados desde el punto de vista de ser entornos mixtos, algo que, sin despreciarlos, nos libera de los relatos culturales que puedan estar ligados a ellos. Lo he querido mostrar trayendo a colación cuatro casos de jardines y parques menores, buscando señalar la diversidad de experiencias que un mismo tipo de entorno puede brindar, cuando el sujeto estético se acerca a ellos con un punto de vista personal y sin acceso a una interpretación previamente establecida.

En segundo lugar, he realizado una incursión en la apreciación estética de los entornos cotidianos abordados como entornos mixtos. Y es que, como hemos visto en el primer capítulo, lo mixto y lo cotidiano, si bien no son siempre coincidentes, son aspectos de nuestra toma de conciencia estética del entorno que están trenzados desde su origen. Al estar determinados por un sentido de familiaridad con ellos, la apreciación estética de lo cotidiano aporta un punto de vista característico, diferente y con rasgos propios a la apreciación estética de los entornos mixtos como entornos no cotidianos. La familiaridad que tenemos con nuestros entornos cotidianos anima dos aproximaciones generales a su apreciación estética. Una, es la defendida por Arto Haapala, quien sostiene que apreciar lo cotidiano consiste en apreciar su grisura, aquello en lo que consiste su cotidianeidad. Otra, es la que enarbola Thomas Leddy, quien entiende que la apreciación estética de lo cotidiano consiste en apreciar lo extraordinario en lo ordinario. En los entornos cotidianos cabe apreciar un rasgo general: y es que lo cotidiano vela el carácter de lo mixto, aspectos que necesitarán ser atendidos separadamente. Para analizarlos, he distinguido tres tipos de entornos cotidianos: los que son mayoritariamente naturales, los mixtos y los artefactuales.

Con el ejemplo que ilustra el primer caso, he querido mostrar que la grisura de lo cotidiano no es extrapolable a la naturaleza abierta, pues ya su belleza, ya su diversidad, la una, la otra o las dos, son extraordinarias. Sin embargo, esto no impide que, cuando nuestro entorno cotidiano es un entorno natural, tengamos experiencias estéticas de lo cotidiano, ligadas a nuestras actividades diarias. Como la de tender la ropa. Asimismo, y en un polo opuesto, he querido mostrar que también podemos apreciar naturaleza como naturaleza en un entorno cotidiano construido, en el interior de una casa. Lo he hecho apoyándome en el recurso a la abstracción que Budd presenta como modo de apreciar la naturaleza como naturaleza en entornos mixtos. Lo vimos con el periodo de reposo domiciliario que se vio obligado a mantener Darwin y que le condujo a apreciar las plantas de las macetas que descansaban en la ventana de su habitación, como seres vivos orientados por propósitos individuales. En segundo lugar, me he detenido a sopesar cómo son las relaciones estéticas que mantenemos con nuestros entornos cotidianos y sus distintos objetos: naturales, mixtos, artefactuales y artísticos. Por un lado, los entornos mixtos poseen una cualidad ambiental básica conformada por su carácter mixto, esto es, a la que contribuyen la naturaleza y la cultura que los integran. Con Saito, poseen *ambience*; con Howarth y Krebs, atmósfera, *Stimmung*. Las identificamos en los entornos particulares, en las casas y en sus distintas estancias, y en entornos colectivos, como barrios o ciudades. Del mismo modo, como objetos ambientales y sociales, las

personas adquieren cualidades relacionadas con las atmósferas de los entornos cotidianos en los que viven o que frecuentan, en su casa, su trabajo o su ciudad. Por otro lado, en los entornos cotidianos convivimos con un sinfín de objetos de todo tipo. La naturaleza no forma parte de ellos sólo como trasfondo, sino que nos encontramos con sus objetos particulares por todas partes: seres humanos, aves, árboles, animales de compañía, alimentos y representaciones de la naturaleza son los más destacados. Éstos dan lugar a casos de apreciación en los que los podemos apreciar aislados. Así, me detengo a observar el árbol que hay en el portal o la tersura de las verduras que acabo de comprar. También encontramos ocasiones en las que su apreciación será de tipo mixto, como las que suceden cuando cocinamos, paseamos al perro o utilizamos utensilios que intermedian en nuestra relación con la naturaleza (como cortinas, alfombras, zapatos y un sinfín de artilugios y herramientas que cumplen con ese cometido). Por último, también apreciamos arte en nuestra vida diaria. Los entornos cotidianos nos brindan ocasiones y espacios para disfrutar del arte. Ya sea en casa, donde podemos acomodar el entorno a las condiciones que nos pide el tipo de obra que apreciemos (leer un libro, ver una película, escuchar música…), ya se fuera de casa, en espacios dedicados o no específicamente a este tipo de actividad (teatros, galerías, cines, calles, plazas, etc.). En ambos casos, lo cotidiano necesitará ser desvelado para que la apreciación se produzca. Como última cuestión, he querido detenerme a mostrar la dificultad añadida que lo cotidiano entraña para la apreciación estética del daño ambiental. Como sucede con el resto de objetos y cualidades, en los entornos cotidianos gran parte del daño ambiental se vuelve gris. Nos habituamos a la contaminación del aire, a la sonora, a la lumínica, a los entornos periurbanos degradados por acumulación de deshechos, a la polución de los ríos urbanos, por mencionar algunos casos. Con Maskit, hemos visto la capacidad que poseen las obras de arte para hacer presentes esos daños y su relación con las acciones, en muchas ocasiones, distantes que las han producido. Lo apreciamos en las obras de *Catastrofozoico* de Eduardo Cortils, en las que también quedan plasmadas las dificultades representacionales compartidas a las que se enfrentan la ciencia y la estética cuando los daños no son perceptibles. Por último, en tercer lugar, me he adentrado en un tipo de entornos cotidianos que he denominado artefactuales, aquellos que han sido construidos como artefactos. A ellos he sumado un tipo de artefactualización de los entornos mixtos que proviene de la artefactualización paulatina de sus usos. Los entornos artefactuales, por lo general, son entornos internos a los entornos mixtos y han sido diseñados y construidos para desarrollar actividades concretas. Los hay de interior y de exterior, es decir, cerrados o abiertos al entorno mixto en el que se encuentran. Estadios deportivos, museos, bibliotecas, teatros, parques temáticos y de atracciones, por ejemplo, son entornos de este tipo. Por otro lado, observamos que en algunos entornos mixtos se está produciendo una artefactualización de los mismos a través de una colonización de sus usos naturales. Como he señalado, el turismo está detrás de algunos de estos casos, que también se aplican a entornos naturales. El proceso de artefactualización de los entornos cotidianos que describo modifica ligeramente el sentido de cotidianeidad de los mismos, su grisura. Pues, como artefactos para algo que son, estos entornos nos presentan y se centran en un objeto concreto de apreciación -un partido, un concierto, una obra, libros…- y presentan convenciones específicas de

comportamiento colectivo que difieren de las que nos sugiere el entorno cotidiano *per se*. Al ponernos sobre la pista específica de qué apreciar y cómo hacerlo, despejan parcialmente la grisura de lo cotidiano.

Cierro el capítulo sugiriendo un tipo de entorno cotidiano más que, pienso, sería interesante incluir en la clasificación: los entornos artificiales o digitales.

4. CONCLUSIÓN

El objetivo general de este trabajo ha sido caracterizar cómo apreciamos estéticamente la naturaleza como naturaleza y la naturaleza modificada por el ser humano, ambas consideradas como entornos. El concepto de *entorno*, por tanto, ostenta en la tarea un lugar central. Desde el momento de la *rehabilitación* de la estética de la naturaleza, y aun sin ser mencionada expresamente, la idea de entorno fue reclamada por Hepburn como un rasgo fundamental. A la nueva comprensión de la naturaleza como entorno se suma la influencia que ciencias como la ecología y movimientos como el preservacionismo norteamericano infundieron en el término, incluyendo en él significados que provienen de descripciones científicas y que apelan a su buen o mal estado ambiental. Así, la asunción de la idea de entorno en estética ha sido profundamente transformadora, para nuestra consideración de la naturaleza como objeto de apreciación, y también, para el sujeto que tiene experiencia de ella. Habitualmente considerado como espectador, este deja de ocupar un punto de vista principal o exclusivamente observacional, para adoptar un rol, a la vez, participativo y receptivo. En el recorrido que he realizado por ambos tipos de apreciación, he alcanzado conclusiones particulares, que presento divididas y asociadas a los dos capítulos centrales del trabajo. A partir de ellas, he alcanzado otro tipo de conclusiones generales, derivadas de las anteriores, que enunciaré en último lugar.

Mi aproximación a la apreciación estética de los entornos naturales ha estado organizada alrededor del problema de su valor estético. En este capítulo, he argumentado frente a la tesis de la estética positiva, que la belleza natural no puede ser afirmada como positiva, rechazando la posibilidad de generalizar la belleza como rasgo esencial o primordial que esta promueve. Ha sido mi intención mostrar que los argumentos que ofrecen sus defensores no son capaces de fundamentar suficientemente la inducción que persiguen, ni tampoco de garantizarla en la experiencia como respuesta. Sin embargo, cabe afirmar que la belleza de los entornos naturales se nos muestra de dos formas. Por un lado, al igual que su fealdad, como evidencia empírica particular. Por ello, la apreciación estética de belleza de este tipo es compatible con la de sus valores estéticos negativos y, de ese modo, con la aproximación a la apreciación que reúno en la "estética crítica". Por otro lado, en las experiencias que trascienden lo empírico y que la naturaleza promueve de suyo como objeto inabarcable, sublime. En ellas, su carácter traspasa el reino de lo informe y regresa al de las formas, denotando a la naturaleza en su conjunto como maravillosa, admirable y sobrecogedora, tanto por su belleza, como por sus aspectos magníficos. En estas últimas, la sentimentalidad del sujeto empatiza con el carácter desbordante del objeto al que busca describir y con el que quiere expandirse, siendo la generalización de la belleza que en ellas intuimos esencial o positiva, así como la de la inteligencia que parece subyacer a sus formas, objetos y fenómenos, una de las vías. El trascendentalismo -el europeo y el norteamericano- enlaza así con la intuición básica de Kant, según la cual éste concibe a la naturaleza como un

todo que contiene al sujeto, que regula sus tipos de experiencia, las cuales, a su vez, son congruentes con las reglas que la naturaleza se da a sí misma. Por todo lo anterior, como conclusión de mi crítica a la estética positiva, rechazo su validez como modelo generalizable para la apreciación estética de los entornos naturales al tiempo que admito y subrayo la que sí encontramos en estos dos tipos de casos, aunque, por sí mismos, no consigan sustentar el propósito maximalista de la tesis.

La estética positiva ofrece una aproximación a la apreciación estética de los entornos naturales no tocados por el ser humano centrada en la actividad y la justificación de la evaluación. Con ello, desatiende otras actividades y rasgos centrales, que se dan en nuestra relación estética con la naturaleza, que reclamo como necesarios para una adecuada concepción de su apreciación y que sí encontramos en el conjunto de concepciones que he reunido bajo el epígrafe de "estética crítica". Principalmente, y aunque no todas están comprometidas en el debate del valor estético como rasgo central de sus propuestas, o bien no se comprometen con el valor positivo de la belleza natural, o bien aceptan o reclaman los valores estéticos negativos de la naturaleza y su lugar en la apreciación. He querido mostrar cómo, el reconocimiento de lo negativo natural nos pone en relación con aspectos relevantes de la apreciación. Por un lado, con una versión más gruesa y diversa de su valor estético. Por otro, una concepción gruesa del valor estético facilita, a su vez, la defensa de la capacidad crítica -estética y moral- que reside en el placer estético. Al mismo tiempo, la capacidad discriminativa del placer estético es signo del enriquecimiento que experimenta nuestra capacidad apreciativa en general. Puesto que el grosor evaluativo es un índice del rigor perceptivo, que contribuye al de nuestra posible respuesta, la cual encuentra en él datos y recursos con los que ajustarse y conformarse al objeto apreciado de manera más robusta y sofisticada, y así es capaz de generar contrastes críticos adecuados con otras esferas de valor. Siguiendo, pero también criticando a Kant, he descrito lo negativo natural según tres casos. Son, los de lo doloroso, lo interesado y lo displacentero. Los casos de lo doloroso natural se dan ligados a las experiencias de lo sublime. A Kant le reclamo que la forma que tiene de sacar al sujeto del callejón sin salida en el que se encuentra en los juicios estéticos de lo sublime, como lo absolutamente grande sin comparación, es innecesaria. Cancelar el lado estético de la experiencia para desplazar la actividad de la imaginación vinculándola con la Razón, porque no podamos formarnos un objeto de juicio, no desacredita ni cancela las intuiciones estéticas de la naturaleza que el sujeto continúa experimentando, pues, aunque no haya juicio, con Marzoa, hay capacidad de juicio. Admitir que las experiencias de lo sublime puedan estar constituidas de manera estable por intuiciones sensibles de la naturaleza sin formas, nos conduciría a reclamar como válido ese contenido sensible también para los juicios de belleza. A su vez, esto anima una transformación de la noción de interés en la que nos veríamos obligados a admitir juicios formales de lo sensible. Estos abrirían una pequeña grieta en la noción de desinterés y, con ello, en el placer estético de lo agradable, que en esos

casos podría ser experimentado desinteresadamente. Por último, eso conllevaría la necesidad de ampliar la idea kantiana de belleza libre, en la cual habría que incluir la posibilidad de que estuviera participada por contenido sensible. Por otro lado, presento los casos de lo displacentero como casos genuinos de apreciación de *valor* estético, y no como *disvalores*, como defiende Rolston. En la apreciación estética de la naturaleza o de los entornos naturales, el displacer es un activo estético valioso. La defensa de lo displacentero no implica el gusto por ello, ni su aprobación, cuando a ello subyacen causas reprobables. Lo displacentero reclama su carácter como algo dado en los rasgos o las propiedades actuales de la naturaleza y exige el compromiso de apreciarlo tal cual es. Pues no apreciamos estéticamente la naturaleza por ser una fuente de valor estético positivo, sino como fuente de valor estético natural, cuando la apreciamos como naturaleza, caso que nos ocupa en este trabajo, o como mera fuente de valor estético, cuando la apreciamos sin atender a su origen.

Otro aspecto básico que derivamos de una de las concepciones que integro en la estética crítica es la relación emocional que mantenemos con la naturaleza, que es de dos tipos: causal e intencional. Por un lado, como defiende Nöel Carroll en su *Modelo del despertar*, la naturaleza aflora emociones en nosotros como sujeto agente, somos emocionados por ella. Por otro lado, siguiendo a Ronald Hepburn y a Richard Wollheim, entre otros, también nosotros identificamos y proyectamos activamente emociones en ella. La capacidad que la naturaleza muestra como emisora y receptora de contenido emocional nos pone sobre la pista de un aspecto sobre el que reflexionar: el de la anterioridad ontológica y lógica que la apreciación de emociones causalmente despertadas en el sujeto tendría respecto de cualquier contenido apreciativo intencional. Siguiendo a Antonio Damasio, tenemos argumentos que animan esa conclusión y que sitúan este tipo de apreciación en contacto con otras cuestiones relevantes, que contribuyen a que la respuesta se incline en sentido afirmativo. Como, por ejemplo, el asunto de nuestra pertenencia a la naturaleza frente a la idea de su otredad. A este sumamos el de su indisponibilidad, el cual revela otro sentido en el que somos nosotros los que estamos a disposición de la naturaleza más bien que lo contrario. Finalmente, junto a quienes defienden el rol de la imaginación, reclamo su enorme importancia en nuestra relación estética con la naturaleza. Como he mostrado siguiendo a Hepburn y a Brady, la imaginación cumple una importante tarea asistiendo a la percepción, facilitando la dinamización o el cumplimiento de la apreciación, allí donde la última se ve desafiada. Asimismo, la imaginación desempeña un papel protagonista en experiencias en las que, con ella, accedemos estéticamente a aspectos fundamentales de la naturaleza y de la realidad. Son casos en los que la imaginación cumple tareas metafísicas y que Hepburn reclama como esenciales para la seriedad y la madurez de nuestra experiencia estética.

En el capítulo dedicado a la apreciación estética de los entornos mixtos he abordado estos entornos según dos de sus tipos: los entornos mixtos, como categoría general y, los

entornos cotidianos, tomados como entornos mixtos. En primer lugar, para especificar cómo es la apreciación estética de los entornos mixtos en general, he debatido con tres modelos de apreciación, que responden a la cuestión de fondo de si el arte o la naturaleza poseen prioridad para orientar la apreciación o si, más bien, se trata de una responsabilidad compartida. En mi recorrido, he intentado mostrar cómo el funcionalismo ecológico de Allen Carlson, que otorga prioridad estética a la naturaleza en la apreciación, no articula una propuesta convincente, pues no consigue justificar la eficacia de su premisa ecológica. Tampoco he encontrado una aproximación satisfactoria en el *Modelo de la implicación* de Arnold Berleant, quien, adoptando una concepción fenomenológica de la apreciación estética, justifica la percepción de la naturaleza como cultura, desvinculándose de la idea de naturaleza que manejo como adecuada. Sí he hallado argumentos estables en las concepciones de la apreciación estética de tipo mixto de Malcolm Budd y Emily Brady. Especialmente en las definiciones que ofrece Budd de lo mixto y de su delimitación con la naturaleza, a partir de las cuales he intentado formular dos aportaciones: una clasificación u ordenación de los elementos que componen lo mixto en la apreciación y una propuesta de cómo puede ser la apreciación estética de los entornos mixtos realizada a partir de la clasificación anterior. La clasificación está articulada en torno a la definición del ser humano como criatura natural y cultural, esto es, del elemento en el cual convergen lo natural y lo artefactual. En ella he querido mostrar cómo la naturaleza, tanto como la cultura, forman parte del mundo intencional del ser humano y cómo podemos diferenciar los productos de su actividad en ambos sentidos. Esa constatación nos obliga a delimitar la definición de lo mixto, como señala Budd, en torno a lo artefactual. Pero no así su apreciación que, en *todo* caso, incluso en los casos de entornos altamente intervenidos o en aquellos en los que ocasionalmente centramos nuestra atención en objetos artefactuales, tendrá que tener en consideración a la naturaleza, ya en su presencia más discreta, como trasfondo, ya por la referencia implícita que, he defendido, lo artefactual hace siempre a ella. En base a la anterior clasificación, mi propuesta para una concepción de la apreciación estética de los entornos mixtos es una basada en el modelo general que la naturaleza presta, en tanto que *entorno,* a la apreciación y cuyos aspectos particulares quedan definidos por la relación que la naturaleza y la artefactualidad mantienen en cada caso. Por ese motivo, asimismo, atribuyo a estos entornos la capacidad de darse ante nosotros, conteniendo la propuesta de una relación, que nos invita a considerar la apreciación como *relación* estética. Como entornos modificados y habitados por el ser humano, la apreciación estética de los entornos mixtos gana sentido y profundidad a través de las experiencias interpersonales, con Berleant, poseen una dimensión social relevante.

Todo lo anterior, me ha permitido alcanzar algunas conclusiones adicionales. La primera, acerca del debate sobre la prioridad de arte o naturaleza, planteado por Diffey: que,

en la apreciación estética de los entornos mixtos, naturaleza y artefactualidad comparten la responsabilidad de orientar la apreciación, teniendo en cuenta que, como entorno, la naturaleza confiere a la apreciación sus rasgos generales, mientras que la convivencia y la mezcla de naturaleza y artefactualidad que encontremos en cada caso, queda encargada de organizar y matizar los rasgos particulares de los mismos. En ese sentido, la naturaleza sirve de modelo para tipificar la apreciación, pero no para determinarla. Más bien que ser prioritaria, considero que, como entorno, la naturaleza ejerce en la apreciación un rol ejemplar, así como en las relaciones particulares que mantiene con lo artefactual. Apreciamos los entornos mixtos como *entornos* en el mismo sentido y de la misma manera en que apreciamos los entornos naturales como entornos: como objeto de apreciación que nos envuelve, nos incluye y nos interpela, que no posee marco estético definido, que es dinámico, variable, expresivo, receptivo y que posee agencia emotiva. No los apreciamos del mismo modo en todo aquello que tiene que ver con la composición de los elementos que los integran, siendo esta enormemente variable y pudiendo quedar en ciertos aspectos a cargo de la guía de la naturaleza, en otros a cargo de la de la cultura o lo artefactual. Una segunda conclusión, tiene que ver con la capacidad descriptiva que la intención tiene en lo mixto. Tal y como queda indicado por la clasificación que propongo, la intención será un factor explicativo de lo mixto solamente cuando va asociada a rasgos artefactuales de la actividad o a productos artefactuales del ser humano. Pues no todo lo que el ser humano hace es intencional, y no todo lo que el ser humano hace intencionalmente es artefactual. No obstante, que la intención muestre capacidad explicativa de lo mixto en lo artefactual, no es condición necesaria para que estas tengan que ser incorporadas o tenidas en cuenta literalmente en la apreciación. Pues podemos identificar que estamos ante productos o ante efectos de acciones intencionales sin necesitar conocer expresamente el contenido propositivo de esas intenciones. Por ello, me he posicionado junto a Emily Brady en su defensa de un anti-intencionalismo moderado de la interpretación de los paisajes culturales, buscando ampliar los márgenes y las formas en las que su aplicación pueda ser recomendable o solamente deseable. Que el intencionalismo no posea una capacidad descriptiva de lo mixto de primer orden anima una tercera conclusión, que muestra validez lógica, pero no tanta como nos gustaría en términos prácticos. Y es que, dado que la tipificación de lo mixto con la que he trabajado está basada en la contraposición que Budd establece entre la naturaleza con lo artefactual y no con todo lo hecho por el ser humano, el alcance de la idea de naturaleza modificada necesitaría incorporar las diferencias establecidas en la clasificación y, con ello, rebajar ligeramente su alcance y el carácter del mismo. Testimonialmente, esto restaría algo a la fuerza con la que se reclama la idea de naturaleza del Antropoceno.

En segundo lugar, para especificar cómo es la apreciación estética de los entornos cotidianos, tomados como entornos mixtos, en particular, los he dividido en tres tipos: los

mayoritariamente naturales, los mixtos y los artefactuales. En ellos, la apreciación se enfrenta a dos desafíos perceptivos y apreciativos solapados. Por un lado, al de la grisura estética de lo cotidiano. Por otro lado, a la complejidad de lo mixto. Acerca de la relación que en la apreciación mantienen lo cotidiano y lo mixto, he alcanzado las siguientes conclusiones. En primer lugar, que lo cotidiano vela en la apreciación a lo mixto, por lo que atender a la especificidad de lo mixto requiere de un proceso de atención estética añadido al que requiere el de lo cotidiano. Así, para apreciar lo mixto en lo cotidiano, hace falta en primer lugar despejar o tomar conciencia de su grisura. En segundo lugar, he descrito cómo el velo de lo cotidiano comienza a verse alterado, cuando el entorno es artefactual. En los entornos artefactuales nos encontramos con convenciones apreciativas y actitudinales que orientan nuestra apreciación y el uso que hacemos de los mismos. Con ello, estos entornos pierden parte de su cotidianeidad, perdiendo grisura y cediéndole protagonismo al entorno como artefacto. Es en los entornos digitales, propongo, donde lo cotidiano se desdibuja ante lo artefactual, donde lo mixto pasa a velar y a anteponerse sobre lo cotidiano. Me pregunto, si lo cotidiano continúa presente como elemento durmiente en el sujeto, si en ciertos casos podríamos considerarlo como naturaleza dominada, o, si simplemente estamos ante casos de apreciación estética de lo artefactual como entorno artificial.

Finalmente, he reclamado la vigencia de la tradición del pintoresquismo y la noción de lo pintoresco para la apreciación estética de los entornos mixtos. Para que el uso contemporáneo de la categoría no resulte anacrónico ni banalizador necesitamos que disponer de un concepto grueso de lo pintoresco en el cual se reivindica como parte del proyecto la apreciación estética de la naturaleza como naturaleza. Contar con un concepto grueso de lo pintoresco que anime una relación, y no una reducción con lo pictoricista, hubiera impedido o despejado en gran medida los malentendidos y las confusiones apreciativas que a menudo, se sugiere, suceden entre la naturaleza y el arte. Nos hubiera evitado, he querido explicar, la que está detrás de la crítica a la exportación del formalismo artístico a la naturaleza de Carlson y la mala comprensión del enmarcado perceptivo entendido como enmarcado artístico en todo caso. También nos hubiera ahorrado parte de la preocupación por los peligros que pueda entrañar el recurso a la ficción en la apreciación estética de la naturaleza y de los temores a apreciarla inadecuadamente si lo hacemos a través de las artes. Un concepto grueso de lo pintoresco, en el que las relaciones del arte y la naturaleza estén bien delimitadas, y en el que la naturaleza es un motivo central para el arte sería igualmente útil para identificar excesos, malas praxis y banalizaciones de las relaciones que pueden darse entre ambos. He encontrado casos relevantes en ese sentido, a los que aludo, principalmente, en mi recorrido por los entornos cotidianos, apreciados como entornos mixtos.

Resumen

El objetivo general de esta tesis es proponer qué formas de apreciar estéticamente los entornos naturales y los entornos mixtos se ajustan mejor al propósito de apreciarlos como entornos. Para ello, he realizado una revisión crítica de la literatura contemporánea más relevante al respecto. Aunque los entornos naturales y los entornos mixtos difieren en la composición de sus objetos particulares, comparten el carácter de ser entornos. Esto equipara su apreciación en un sentido relevante, que va a quedar determinado por la ejemplaridad que la naturaleza exhibe como entorno último, irrebasable e indisponible. No obstante, su apreciación difiere en tanto en cuanto lo hacen los elementos naturales y/o artefactuales que forman parte de ella. En la apreciación estética de la naturaleza, los objetos particulares no añaden diferencias ontológicas al entorno, mientras que en la de los entornos mixtos, objetos, acciones y efectos de acciones denotados por la artefactualidad que les confiere el ser humano, sí lo hacen. Por lo tanto, puesto que todo en la apreciación estética de los entornos naturales es naturaleza y en la de los entornos mixtos no lo es, uno de los objetivos particulares de este trabajo ha sido analizar, dirimir y delimitar el carácter y los elementos que componen aquello que no es naturaleza en los entornos mixtos.

La idea de entorno fue reclamada descriptivamente por Ronald Hepburn como rasgo fundamental de la naturaleza desde el momento de su rehabilitación. Por ello, podemos decir que la estética de la naturaleza contemporánea es, vocacionalmente, una estética del entorno. El concepto de entorno fue adoptado poco más tarde trayendo consigo significados técnicos, científicos y culturales que se incorporaron al término y a la apreciación. He orientado mi aproximación a la estética de los entornos naturales escogiendo el debate sobre el valor estético de la naturaleza, como tópico que presta un recorrido más completo y, en ese sentido, un mejor servicio a la tarea de definir y debatir cuál puede ser una buena concepción de la apreciación estética de estos entornos. Adoptando este enfoque como punto de partida, nos encontramos con la *estética positiva*, tesis que defiende que la naturaleza es siempre bella o, cuando menos, posee belleza positiva. Frente a ella, la opción contraria: no todo en la naturaleza es bello y, por tanto, la belleza natural no es positiva. He reunido las concepciones que directa o indirectamente aúnan estas intuiciones en la que he denominado como "estética crítica". Con ambas, abordo el desarrollo del capítulo. La estética positiva levanta sus argumentos debatiendo ante la evidencia que la fealdad natural muestra a la experiencia. Su objetivo principal consiste en demostrar cómo la afirmación del carácter positivo de la belleza natural es compatible, inmune o, al menos, suficientemente resistente a la evidencia de la fealdad natural. Los defensores de la tesis han seguido dos estrategias principales. Una, enunciativa, declarativa; otra, demostrativa e inductiva. En general, los autores que adoptan la segunda, recurren al cientificismo de la apreciación para justificar sus argumentos. La estética crítica está formada por las concepciones que no se comprometen expresamente con

la estética positiva o que asumen o defienden la relevancia de los valores estéticos negativos de la naturaleza. Las aproximaciones que reúno en ella contribuyen con aspectos relevantes de la apreciación que la estética positiva descuida o cuya importancia desatiende. Principalmente, el reconocimiento de sus valores estéticos negativos, pero también la agencia emotiva con la que la naturaleza nos conmueve, su capacidad expresiva o los usos de la imaginación con los que podemos apreciarla correctamente, entre otros.

La estética positiva puede ser desafiada según los dos elementos que conforman su definición: las ideas de belleza positiva y de naturaleza. Siguiendo a Malcolm Budd, he intentado explicar, en primer lugar, en qué sentidos la tesis es criticable por motivos estéticos según el alcance, la fuerza y el modo con los que se predica su belleza. He hecho una revisión de los problemas con los que esta se encuentra, en relación al alcance de la apreciación, apoyándome en las relaciones de equilibrio o desequilibrio que Kant, explica, tienen lugar entre la aprehensión y la comprehensión estética. Y es que nos enfrentamos a la necesidad de relacionar dos cuestiones que son de partida irreconciliables. Por un lado, a la naturaleza como objeto estético que, por definición, es inaprehensible. Por otro, al sujeto estético, cuya capacidad de aprehensión y comprehensión es limitada. Lo es, considerada en relación a la naturaleza como objeto, en términos absolutos; pero también lo es en relación a la naturaleza apreciada según alcances particulares y atendiendo a las funciones concretas que ambas cumplen entre sí. He intentado mostrarlo teniendo en consideración los dos tipos de apreciación general que los defensores de la tesis abrazan en relación a su alcance: holismo y particularismo. El holismo se compromete con un alcance apreciativo máximamente abarcante. El particularismo lo hace con la apreciación de conjuntos particulares menores y con sus objetos, rebajando de ese modo sus expectativas. El holismo aspira a una universalización de su conclusión; el particularismo a la generalización de conclusiones derivadas de inducciones particulares. En mi recorrido por las distintas posiciones de uno y otro tipo, me he encontrado con que los holismos desdibujan el límite tradicional de las experiencias de lo bello y lo sublime. Esto sucede en ambas direcciones: se propone la asimilación de lo sublime en la belleza general de la naturaleza o, lo contrario, la subsunción general de la belleza natural en su carácter sublime. He observado que esto tiene lugar en términos prácticos, y sin una reivindicación expresa de esa disolución. Se produce como consecuencia, por un lado, del punto de vista holista y, por otro, según se adopten o no compromisos cognitivistas con la tesis. El cientificismo busca explicar y justificar la belleza como propiedad sistémica. El no cognitivismo abraza el misterio de la naturaleza y tiende a diluirse en él, atribuyéndole su carácter a la belleza. El particularismo, de otro lado, reconoce como diferentes las experiencias de lo bello y lo sublime. De entrada, esto duplica los elementos a los que se enfrenta, pues, de ese modo, se debate con la fealdad natural como evidencia, tanto como con lo estéticamente negativo que reconoce en los casos de lo sublime. La reducción del alcance típica de los particularismos hace que la apreciación gane detalle y

la belleza grosor. El particularista, así, se ve compelido a integrar en la apreciación más datos provenientes de un mayor número de sentidos, con los que la idea de belleza se ve desafiada y, con ello, la capacidad inductiva de la tesis. He querido mostrar cómo, cuanto mayor es el alcance apreciativo, menor es el grosor de la belleza. Por lo tanto, aunque con ello aumente la capacidad afirmativa de la tesis, esto tiene lugar a costa de un concepto de belleza débil, delgado, escénico. Lo contrario es asimismo cierto. A menor alcance, mayor grosor y menor capacidad afirmativa, tanto como para poner en aprietos la conclusión. Esto se corresponde con la relación que, siguiendo a Kant, mantienen la aprehensión y la comprehensión estéticas en la apreciación, la cual resulta explicativa tanto para los casos de belleza, como para los de sublimidad. Asimismo, he realizado una revisión de los problemas que la estética positiva encuentra en la forma en que afirma la tesis, atendiendo a la fuerza de la belleza. Como digo, la tesis se afirma ya declarativamente, ya demostrativamente. Y son los argumentos relativos a la fuerza los que intentan aunar la capacidad conclusiva de la tesis. Los he dividido en dos: argumentos afirmativos de la belleza y argumentos acomodativos de la fealdad natural. Los primeros son exclusivamente estéticos. Los segundos, en su gran mayoría, incorporan ya el recurso al conocimiento como herramienta explicativa o de transformación. La belleza pasa de ser afirmada como valor esencial a ser predicada como igualitaria, rebajadamente, como equiparable, hasta llegar a dividirla según grados, con los que se admite que la naturaleza puede ser más o menos bella. Una vez aceptado esto, y como indica Godlovitch, se ha facilitado la entrada a la fealdad con la que, a partir de ahora, hay que debatir. Esto sucede empezando por declararla insignificante, a continuación, como significante, pero irrelevante, siguiendo por considerarla puntual e integrada en el equilibrio del valor estético positivo general que mostrarían los objetos particulares. En este momento, la justificación de la fuerza de la belleza colapsa con la justificación general de la tesis. A partir de ahí, los argumentos apelan directamente al cientificismo para garantizar, bien la apreciación de belleza, bien la corrección de la respuesta. Se sostiene que el conocimiento es capaz de producir belleza, allí donde antes no podíamos verla, ya sea a partir de explicaciones científicas sistémicas o del recurso a categorías científicas concretas, o cuando menos de garantizar la corrección de la respuesta, que habrá de ser positiva, aunque lo apreciado no lo sea por completo. La fealdad se reclama entonces como integrante de la seriedad de la belleza. Por último, he revisado la tesis según el modo en que esta se predica, comprobando si encontramos en sus argumentos garantías para afirmarla como necesaria o sólo como posible. Siguiendo a Kant, es muy dudoso que la naturaleza pueda ser afirmada como conjunto de objetos del gusto, puesto que necesitaríamos demostrar que forma parte de su finalidad generar formas bellas., es decir, deducirla de su concepto. No lo es, sin embargo, que apreciemos belleza particular en ella. Como reclama Hettinger, la estética positiva debe aspirar a apreciar belleza respetando los rasgos actuales de la naturaleza, admitiendo al hallarla, que no es necesaria, y maravillándonos de que lo sea, dado que las cosas bien podrían ser de otra manera.

Por otro lado, la estética positiva puede ser desafiada atendiendo a la idea de naturaleza que se reclame. En este segundo momento de mi crítica a la tesis, he revisado cinco ideas de naturaleza: las de naturaleza prístina u original, naturaleza salvaje, naturaleza como naturaleza, naturaleza como biosfera y la defendida en la tesis del Antropoceno. En esta parte de mi exposición, ha sido mi intención mostrar cómo de las cinco nociones, la idea de naturaleza salvaje sea posiblemente la que mejor se adecúe a la tesis de la estética positiva. Puede serlo, por las siguientes razones. El naturalismo estricto que subyace a la primera incluye, por un lado, su inaplicabilidad en términos prácticos. Por otro, asume la equiparación de naturalidad y belleza, siendo esto algo que da lugar a un concepto delgado de belleza que neutraliza la capacidad discriminadora de la evaluación. La idea de naturaleza salvaje se compromete con una descripción abierta, discontinua y funcional de la naturaleza como no alterada por el ser humano. Así, son salvajes la naturaleza no modificada y la que ha recuperado en gran parte su autonomía, como hoy día procuran en ciertos entornos las estrategias de rewilding. La idea de naturaleza como naturaleza de Budd incluye en ella al ser humano y, *a priori,* no se presta a ser tenida como idea de referencia para la tesis. Sin embargo, presenta un desafío constructivo para la estética positiva. Pues, si bien atenta en cierto sentido contra su definición habitual, por otro, solo pretendería ampliarla sin alterar la idea de modificación no natural. La idea de naturaleza como biosfera colisiona con el alcance apreciativo del holismo y, aunque incluiría algunos casos, dejaría fuera descripciones y experiencias relevantes de lo sublime. Por ese motivo, la idea no sería apropiada para la defensa de la tesis. Por último, la idea de naturaleza del Antropoceno describe al planeta Tierra como estando completamente afectado por la acción del ser humano. Por tanto, se presenta como una enmienda a la totalidad de la tesis planteada desde la idea de naturaleza.

Finalmente, con Budd, me cuestiono cuál podría ser entonces una versión plausible de la tesis. Concluyo reconociendo que podemos hablar de belleza natural positiva en dos casos concretos: uno, coincidiendo con lo afirmado por Kant y Hettinger, ante su evidencia empírica local; otro, siguiendo la expresión de Adorno, cuando la experiencia nos lleva más allá de lo local, cuando apreciándola, trascendemos los contenidos de su apariencia, buscando enlazar con ellos lo indisponible que, a la vez, se muestra en ella y se nos escapa. Estas dos experiencias serían viables asociadas asimismo a las ideas de naturaleza salvaje y de naturaleza como naturaleza.

La estética crítica reúne un conjunto heterogéneo de concepciones que no asocian sus propuestas o modelos de apreciación a la defensa del valor positivo de la belleza natural. Con ello, o bien asumen la evidencia de los valores negativos de la naturaleza o bien los reclaman directamente. A excepción, de un caso: el del cientificismo no adscrito a la estética positiva, como el que defiende Eaton. Me detengo en él porque identifico que en la apelación única al cientificismo de la apreciación de corte ecologista, se abre la brecha que exige la aceptación

de los valores estéticos negativos de los entornos naturales. Eaton tiene un elemento añadido en contra, pues presenta su posición como unitaria para la apreciación estética de entornos naturales y paisajes.

Otra aproximación crítica a la apreciación estética de los entornos naturales la encontramos en el formalismo. En mi revisión, he criticado al formalismo contemporáneo representado por la posición de Nick Zangwill. Zangwill defiende un formalismo moderado de la apreciación estética de arte y naturaleza y considera que el formalismo estético de la naturaleza queda bien organizado alrededor de la idea de función. Las formas de la naturaleza orgánica expresan o aluden a funciones, mientras que las de la naturaleza inorgánica no lo hacen, son *qualess* o sin propósito y, por ello, defiende, las apreciamos sin conceptos. Las formas orgánicas, sostiene, dan lugar a casos de apreciación estética moderada, cuando las vinculamos a su función, y a casos de apreciación formalista extrema, cuando no lo hacemos. Las formas inorgánicas, dan lugar a casos de apreciación formalista extrema atendiendo únicamente a las propiedades aparentes de los objetos. Su formalismo extremo se reivindica como libre de la que denomina *Qua Tesis,* conformada por dos versiones. En un lado, la versión fuerte que representa la posición de Carlson y que reclama la apreciación de objetos *qua categorías*. En el otro, la versión débil, caracterizada por la posición de Budd, que solicita que para apreciar estéticamente la naturaleza como tal, solo necesitamos que el concepto general de naturaleza informe la apreciación *qua naturaleza.* A Zangwill le reclamo dos cuestiones centrales: la primera, que su división del mundo natural entre orgánico e inorgánico no descansa en la apreciación de formas, sino que requiere de conceptos, siendo esto algo que heredan los casos particulares en los que apreciamos las formas sin atender a conceptos, ya se trate de naturaleza orgánica o inorgánica (oso o nube); la segunda, que su definición de la naturaleza inorgánica como reino de formas que no exhiben finalidad o propósito y que, por tanto, nos invitan a apreciarlas como *qualess*, sin vincularlas a conceptos, es desafiable. Intento mostrarlo aludiendo a casos de lo sublime colosal, proponiendo que lo colosal incluiría dos tipos: los directa e indirectamente apreciables. La inclusión del formalismo en la estética crítica es fácilmente justificable. En la naturaleza hay objetos con formas bellas, tanto como con deformaciones, así como objetos informes, como los que podemos encontrarnos en el caso de lo sublime. El debate con el formalista contemporáneo en relación a la tipificación de su formalismo extremo de la naturaleza inorgánica como *qualess*, entonces, parece excederse innecesariamente cuando tiene la premisa mayor ganada. Mi crítica al formalismo sobrepasa, sin duda, este aspecto y está relacionada con el argumento fuerte de lo sublime que incluye mi concepción de la apreciación estética de los entornos naturales, que es general y de fondo, y que defiende la idea de que en la naturaleza inorgánica sí hay funciones ligadas a formas, como sostengo en el caso de lo colosal, aunque llegado un momento, en casos de lo estéticamente descomunal, no podamos identificar formas, no podamos atribuir funciones, ni relaciones entre ambas. Esto no condiciona la inclusión del

formalismo en la estética crítica, pero sí exige matizar a Zangwill y especificar el tipo de formalismo que cabe asociar a una buena concepción de la apreciación estética de los entornos naturales, apreciados como naturaleza. Incluida la validez de la reivindicación que Zangwill hace frente a la *Qua Tesis*. En especial, frente a su versión débil, de la cual intento mostrar no puede prescindir en ningún caso. Ello no implica, como sostiene Budd, que podamos apreciar estéticamente la naturaleza según lo propuesto por el formalismo extremo de Zangwill. Pero no como naturaleza.

A continuación, parto de los casos de lo sublime para proponer tres nociones de lo estéticamente negativo: lo doloroso, lo estéticamente interesado y lo displacentero. Con ellos defiendo los diferentes roles que lo estéticamente negativo cumple en la apreciación estética del mundo natural, su importancia estructural y experiencial, al tiempo que presento alegaciones a las definiciones que Kant hiciera de los mismos. A partir de los casos de lo displacentero, defiendo que el placer estético puede operar como condición de corrección estética en casos en los que el valor estético y la respuesta colisionan o son disonantes con los que presentan otras esferas de valor, como vimos en los casos de apreciación paradójica. La identificación de estas tres facetas de lo negativo natural guarda relación con la caracterización de la apreciación estética que propone Hepburn, íntimamente ligada al proyecto contemporáneo de rehabilitación, revisión y actualización de la estética de la naturaleza, en el cual, se abre espacio, se deja sitio a las distintas actividades que tienen lugar en la experiencia, antes de que esta pueda concluir o no en un juicio, y que son significativas por sí mismas. Es el caso de la aproximación a la apreciación como actividad que aspira a darse cuenta de qué y cómo es la naturaleza y deleitarse en el proceso, incluyendo casos y rasgos negativos de los tipos mencionados con los que Hepburn construye un concepto grueso y crítico de belleza, derivado de su comprensión de la apreciación, a un tiempo realista, abierta e integradora de los aspectos trascendentales que movilizan nuestra imaginación, dimensión sin la cual la apreciación resultaría empobrecida. Incluyendo en ella la variabilidad expresiva, positiva y negativa, que se da en la diversidad de elementos y situaciones y una dinámica interna que nos lleva de lo particular o la unidad, a la que tiende buscando plenitud, de distinto modo. La variabilidad expresiva de la naturaleza es reclamada por Nöel Carroll como sustrato de la capacidad emotiva agente con la que la naturaleza despierta emociones en nosotros, emociones que poseen la virtud de configurar adecuadamente nuestra apreciación. Asimismo, apreciamos emociones en ella de manera intencional, por medio de lo que Wollheim denomina como proyección expresiva. La naturaleza, sostiene, posee un tipo de cualidades relacionales que mantienen correspondencia con las emociones que el sujeto siente ante ella, proyectándolas sobre ella y sintiéndose, así, como siendo de una pieza con ella. La proyección expresiva está detrás de la identificación de atmósferas ambientales, de propiedades emocionales y estados de ánimo que atribuimos a objetos y entornos naturales. Como cuando decimos que la mañana está alegre o que aquel árbol ajado parece

pensativo y melancólico. Finalmente, he incluido en la estética crítica las concepciones que defienden el rol que la imaginación posee en la apreciación estética de la naturaleza. Hepburn y Brady han defendido la relevancia que la imaginación juega, en conjunción con la percepción, en la apreciación estética de los entornos naturales. Como objeto dinámico y sin marco, la naturaleza desafía a la percepción en ocasiones en las que la imaginación se ocupa de poner en movimiento lo percibido, combinándolo con lo imaginado, para completar aspectos ausentes o vacíos en ello, ampliar el alcance de lo apreciado y proponer hipótesis sobre cómo pueden ser las cosas. Esta última función alcanza a veces tal relevancia que consigue protagonizar la apreciación al completo. Hepburn denomina este uso de la imaginación como *imaginación metafísica*, un "ver como" que posee carácter metafísico y relevancia para la totalidad de la experiencia, pues a través de ella descubrimos aspectos fundamentales de la naturaleza o de la realidad. Por otro lado, he expuesto los cuatro tipos de actividades que, siguiendo a Brady, desempeña la imaginación en la apreciación: exploración, proyección, ampliación y revelación. Asimismo, he debatido con ella las condiciones de corrección que considera necesarias para garantizar su buen uso y prevenir que derive en mera fantasía. En concreto, he mostrado mi desacuerdo con el requisito al que denomina "imaginar bien", pues considero que hace concesiones innecesarias al cognitivista que, como hemos visto, le reclama. Y, por último, frente a Eaton y su conocido caso del *Síndrome de Bambi*, he querido despejar las dudas y la preocupación por los riesgos que la ficción podría introducir en la apreciación estética de la naturaleza. En general, la preocupación de Eaton se concentra en el recurso a malas representaciones artísticas y a la capacidad que estas tendrían para deformar y trivializar la apreciación de la naturaleza. He querido mostrar que los riesgos que preocupan al realista, en ocasiones, son prevenibles, en otras despejables y que es necesario recordar y tener en cuenta que el uso de representaciones artísticas va necesariamente de la mano del buen uso de las convenciones artísticas que incluyen. Con ello, finalmente, me he ocupado de un último caso: el de la apreciación estética de la naturaleza a través de las artes, planteado por Leddy. El argumento central de Leddy rechaza una premisa atribuida habitualmente al pintoresquismo: afirma que apreciar la naturaleza como si fuera arte no implica confundirla o tomarla literalmente por arte. Esta forma de apreciar la naturaleza implica un tipo de percepción imaginativa. Carlson se basa en la validez de esa supuesta confusión para rechazar la posibilidad de que apreciar la naturaleza implique enmarcarla, argumento que incluye en su crítica a la exportación del formalismo artístico a la naturaleza. Para rebatirlo, he alegado ante Carlson que las categorías científicas también enmarcan formalmente la naturaleza de diverso modo, que además se corresponden con requerimientos de la percepción. A pesar de ello, para finalizar, defiendo que el argumento contra el enmarcado de Carlson permanece activo en los casos de lo sublime.

Los entornos mixtos son entornos en tanto que son naturaleza: naturaleza modificada. Como señala Malcolm Budd son naturaleza más un elemento adicional variable, que puede acompañarla de forma discreta o puede combinarse con ella en productos de tipo mixto. Por ello, he orientado el capítulo dedicado a la apreciación estética de los entornos mixtos persiguiendo dos objetivos generales. El primero, discriminar cuáles son los elementos que componen la variable de lo mixto para, a partir de ahí, poder formular una propuesta de modelo de apreciación adecuado a ellos. El segundo, reclamar la noción de lo pintoresco como tradición y laboratorio de ideas a los que vincular histórica y filosóficamente la apreciación estética de los entornos mixtos, trenzada desde sus comienzos con la de lo cotidiano. Ello me ha invitado a dividir el capítulo en dos, dedicando cada parte, a valorar cómo apreciamos estéticamente los entornos mixtos, en general, y cómo lo hacemos cuando esos mismos entornos son nuestros entornos cotidianos, en particular. Afrontar el primer objetivo me ha obligado a tomar partido ante la cuestión de si el arte o la naturaleza poseen prioridad estética en su apreciación. Para responderla, he visitado modelos de apreciación levantados sobre propuestas que responden a la pregunta de distinto modo. El funcionalismo ecológico de Allen Carlson ofrece un modelo de apreciación que otorga prioridad a la naturaleza. El *Modelo de la implicación* de Berleant hace lo propio y presenta un caso para la prioridad de la cultura. Budd y Brady reflexionan sobre cómo es la apreciación estética de tipo mixto a partir de definiciones y ejemplos que nos sugieren que, en realidad, se trata de una responsabilidad compartida. He intentado argumentar a favor de esta opción, especialmente, a partir de los casos de objetos mixtos de Brady e, indirectamente, a partir del recurso a la abstracción que Budd presenta como opción viable para apreciar naturaleza como naturaleza, cuando esta se da combinada o mezclada con aspectos artefactuales o mixtos. Una vez resuelta esa cuestión, y apoyándome en la contraposición que hace Budd de la naturaleza con lo artefactual y no con el ser humano, he elaborado una proposición de clasificación de los elementos que conformarían la variable adicional de lo mixto, para, a continuación, presentar una propuesta de mínimos acerca de cómo podría ser un modelo de apreciación estética de los entornos mixtos basado en ella. Como objetivos particulares derivados del debate que he mantenido con los mencionados modelos, persigo reforzar mi crítica a la delimitación de lo sublime de Kant que está detrás de la estructuración que propongo de lo negativo natural, efecto que ha sido mi intención alentar debatiendo con las premisas que fundamentan el *Modelo de la implicación* de Berleant. Aceptando la primera, en la que expone el proceso de naturalización del sujeto que exige y se produce en la apreciación estética del entorno, y rechazando la segunda, en la que reclama la percepción de la naturaleza como cultura. Asimismo, mi conversación con el funcionalismo ecológico de Carlson busca iluminar las complejidades que entraña recurrir a la idea de función en relación a la naturaleza, robusteciendo indirectamente mi crítica al formalismo contemporáneo y, en concreto, la descripción de la naturaleza inorgánica como naturaleza sin propósito que solicita ser

apreciada sin concepto, por definición. Además, siguiendo a Heyd y a Brady, reivindico un anti intencionalismo moderado de la apreciación estética de los paisajes culturales. Y he defendido que muchos de ellos, los que están menos marcados por interpretaciones culturales administrativa y socialmente establecidas, son estéticamente apreciables, aun cuando carezcamos de relatos culturales introductorios o explicativos de los mismos. Este asunto me ha llevado a reflexionar, por último, acerca del modo específico en el que los entornos mixtos se dan ante nosotros, ofreciéndose a ser apreciados manteniendo con ellos una relación. Para afrontar el segundo objetivo general, me he apoyado en tres cuestiones. Por un lado, en el vínculo fuerte que desde sus inicios mantienen la noción, la experiencia y la conciencia del paisaje, surgida en los entornos mixtos habitados, con la de la naturaleza, relación que presento y elaboro brevemente en el primer capítulo del trabajo. Por otro lado, en la importancia que apreciar estéticamente la naturaleza como naturaleza, y como entorno no modificado que abraza y engloba a los entornos mixtos, tuvo para el pintoresquismo como proyecto estético y reivindico la actualidad que la categoría de lo pintoresco posee para la apreciación estética de los entornos mixtos hoy. Apreciar los entornos cotidianos como entornos mixtos nos sitúa ante una doble complejidad apreciativa: la que entraña la grisura o la familiaridad estética que anida en ellos, más la que encontramos de suyo en lo mixto. He descrito que, en estos casos, la grisura vela y se impone sobre lo mixto que hay en ellos y que, por tanto, apreciar lo mixto requiere, en primer lugar, del desvelamiento de su grisura. En el caso de los entornos cotidianos que son principalmente naturales señalo que, debido a los rasgos que la naturaleza posee como objeto de apreciación (inaprehensible, sin marco, mudable, expresiva, etc.), esta se resiste a ser depósito de grisura, mostrándonos permanentemente rasgos y motivos para considerarla como estéticamente extra-ordinaria. En este primer tipo de entornos, lo cotidiano reside en las actividades diarias que el ser humano desarrolla en él, como tender la ropa. La exposición del caso de Paulina Rautio me ha llevado a debatir dos de los principales enfoques propuestos para este tipo de apreciación: el de Thomas Leddy, que considera que la apreciación estética de lo cotidiano consiste en apreciar lo extraordinario en lo ordinario, y el de Arto Haapala, que aboga por que consiste en apreciar lo ordinario como tal, en su grisura, enfoque con el que simpatizo y desde el que trabajo. Pero los entornos cotidianos más habituales son los mixtos. Como entornos habitados, los entornos cotidianos dan lugar a entornos cultural y artefactualmente modificados. He querido mostrar que en ellos apreciamos, por un lado, cualidades ambientales que son naturales -naturaleza de fondo- y cualidades que son mixtas, como sus atmósferas o ambientes, en los que el entorno se presenta como expresando una personalidad determinada y/o estados de ánimo, surgidos de la interrelación que en ellos establecen la naturaleza no modificada y la modificada. Asimismo, en ellos mantenemos relaciones con objetos de todo tipo: naturales, mixtos, artefactuales y artísticos, así como con los efectos de acciones realizadas por el ser humano de distinto tipo. He recorrido cómo son esas relaciones

específicas y he querido ilustrar cómo, siguiendo a Budd, incluso en entornos urbanos, podemos apreciar la naturaleza como naturaleza, si nos abstraemos de los elementos mixtos que la rodean o tienen que ver con ella. No obstante, siguiendo a Carlson, he querido explicar en qué casos el uso del recurso a la abstracción de Budd alberga pérdidas para lo apreciado, que pueden poner en cuestión la idoneidad de su uso. En los entornos mixtos y, en especial, en los entornos particulares en los que habitamos o los que frecuentamos con regularidad, nuestra vivienda, nuestro barrio y nuestro lugar de trabajo, por ejemplo, mantenemos relación con objetos naturales, mixtos, artefactuales y artísticos que apreciamos estéticamente de distinto modo, atendiendo a su origen. Uno de ellos, constituye un tercer tipo de entorno: los entornos cotidianos artefactuales, entornos que han sido construidos como artefactos. En ellos observo que la grisura de lo cotidiano que, he señalado, vela lo mixto queda parcialmente despejada, puesto que lo artefactual en ellos codifica, en su diseño y en la actividad a la que están dedicados, qué apreciar y cómo comportarnos cuando los visitamos. Por todo lo anterior, reclamo que un concepto grueso de lo pintoresco puede servirnos para interpretar, por un lado, la relación general que la naturaleza y la artefactualidad mantienen en los entornos mixtos, cotidianos o no. Por otro lado, para dirimir las relaciones particulares que de naturaleza y artefactualidad puedan darse en sus distintos objetos. Es cierto que, para ello, un concepto robusto de lo pintoresco no sólo debería evitar su reducción con el pictoricismo, esto es, con el arte, asumiendo una definición de lo artefactual como artístico, sino que debería ampliarse hasta incluir la contraposición de lo natural y lo artefactual que manejamos en lo mixto. Pero esto es algo que se deriva por sí mismo de la comprensión de la noción aplicada al entorno, algo que reclamo es apropiado, puesto que pertenece al pintoresquismo como proyecto que incluye, pero trasciende, lo artístico. El concepto de lo pintoresco puede ayudarnos a discriminar buenas y malas relaciones estéticas de naturaleza y artefactualidad. Como idealizaciones, exaltaciones, dulcificaciones, imitaciones, transmutaciones o falsificaciones de ambos y conducirnos a evaluar y juzgar sus efectos en los entornos mixtos. Como afirmaba Emerson: "Nuestra procura del pintoresquismo es inseparable de nuestra protesta contra una sociedad falsa."[688] Del mismo modo, propongo, y apelando a las mismas razones, la noción se presta a ser utilizada en la apreciación estética de los entornos digitales, ya que estos pueden contar, según su tipo, con apariencias total o parcialmente diseñadas, producidas directa o indirectamente, es decir, incluir en ellas a la naturaleza o no. En este último caso, la noción encontraría abrigo en la apelación indirecta que, mantengo, lo artefactual hace en todo momento a la naturaleza. Nos serviría para dirimir, como vimos en el caso de la topiaria, cuando un entorno digital nos invita a ser apreciado siguiendo la pista de la naturaleza y hasta dónde, o cuándo necesariamente debemos apreciarlo exclusivamente como arte.

[688] R.W. Emerson, "Nature", *Essays: Second Series*, p. 411.

Bibliografía

ÁBALOS, I., *Atlas pintoresco*, Vol. 2: los viajes, Barcelona, 2008, Gustavo Gil.

ADORNO T.W., *Teoría Estética,* Madrid, 1986, Taurus.

ALBERCH, P., "Jardines internos: orden y caos en las formas orgánicas", en: VV.AA., *Arte y Naturaleza,* Huesca, 1996, Ediciones La Val de Onsera.

ALCARAZ LEÓN, M.J. "Positive Aesthetics, claims and problems", *Enrahonar,* 45, 2010.

- "Morally Wrong Beauty as a Source of Value", *The Nordic Journal of Aesthetics*, nº 40-41 (2010-2011).

ALMAZÁN, A., *Técnica y tecnología. Cómo conversar con un tecnófilo*, Salamanca, 2021, Taugenit.

ARISTÓTELES, *De Anima,* Madrid, 2008, Gredos.

ARRIBAS HERGUEDAS, F., "Del valor intrínseco de la naturaleza", *Isegoría,* nº34, 2006.

- "Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados", *Enrahonar* 53, 2014.

BEARDSLEY, M., *The Aesthetic Point of View. Selected Essays,* London 1982, Cornell University Press, 1982.

BERLEANT A., CARLSON, A., "Introduction: The Aesthetic of Human Environments", *The Aesthetics of Human Environments*, Canada, 2007, Broadview Press.

BERLEANT, A., *The Aesthetics of Environment*, Philadelphia 1992, Temple University Press.

- *Living in the Landscape. Towards an Aesthetics of Environment*, 1997, Kansas University Press.

- "Is There Life in Virtual Space?", *Aesthetics and Environment, Theme and Variations on Art and Culture,* 2005, Aldershot, Ashgate.

- "Ideas for a Social Aesthetics", en: A. Light, J. Smith (eds), *The Aesthetics of Everyday Life,* New York, Columbia University Press.

BERQUE, A., *El pensamiento paisajero*, Madrid, 2009, Teoría y Paisaje.

BERRY, W., *The World-Ending Fire*, Berkeley, 2017, Counterpoint.

BLUMENBERG, H., *Naufragio con espectador*, Madrid, 1995, La Balsa de la Medusa.

- Paradigmas para una metaforología, Madrid, 2003, Minima Trotta.

BOZAL, V., PÉREZ CARREÑO, F., "Naturaleza e historia. La influencia de las categorías de sublime y pintoresco en la estética del entorno", en: V. Bozal, F. Pérez Carreño (eds)., *Estética del entorno: obra pública y paisaje (2007-2008),* Ministerio de Fomento, MCF Textos.

BRADY, E., *Aesthetics of the Natural Environment*, Edinburgh, 2003, Edinburg University Press.

- "La estética de los entornos modificados", en: V. Bozal, F. Pérez Carreño (eds)., *Estética del entorno: obra pública y paisaje* (2007-2008), Ministerio de Fomento, MCF Textos.

- "Ugliness and Nature", *Enrahonar,* 45, 2010.

BRINCKERHOFF, J., *Discovering the Vernacular Landscape*, 1984, Yale University Press.

- "The New American Countryside: An Engineered Environment", *Changing Rural Landscapes*, 1977, University of Massachusetts Press.

BUDD, M., *La apreciación estética de la naturaleza*, Madrid, 2014, A. Machado.

- *Aesthetic Essays,* Oxford, 2008, Oxford University Press.

- "Objectivity and the Aesthetic Value of Nature", *British Journal of Aesthetics*, vol. 46, nº 3, July, 2006.

CALLICOT, J.B., "La nature est morte, vive la nature", *Hastings Center Report* 22, n.º 5, 1992.

CALVO, P., LAWRENCE, N., *Planta Sapiens. Unmasking Plant Intelligence* London, 2022, The Bridge Street Press.

CARLSON, A**.,** Aesthetics and The Environment. The Appreciation of Nature, Art, and Architecture, New York, 2000.

- *Nature and the Landscape. An Introduction to Environmental Aesthetics*, New York, 2009, Columbia University Press.

- "Appreciation and the Natural Environment", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 37, 1979.

- "Nature, Aesthetic Judgement and Objectivity", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40, 1981.

- "Nature and Positive Aesthetics", *Environmental Ethics*, vol 6, 1984.

- "Nature, Aesthetic Appreciation, and Knowledge", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 53, nº 4 (Autumn 1995), 2002.

- "Hargrove, Positive Aesthetics, and Indifferent Creativity," *Philosophy and Geography* 5, nº 2, 2002.

- "Budd and Brady on the Aesthetics of Nature", *Philosophical Quaterly* 55, nº 218, 2005.

- "We see Beauty now where we could not see it before: Rolston's Aesthetics of Nature", *Nature, Value, Duty. Life on Earth with Holmes Rolston III*, 2007, Springer.

CARLSON, A., LINLOTT, S., (eds), *Nature, Aesthetics, and Environmentalism. From Beauty to Duty,* 2009, Columbia University Press.

CARLSON, A., PARSONS, G., *Functional Beauty*, 2008, Oxford University Press.

CARROLL, N., "On Being Moved by Nature: Between Religion and Natural History", *Beyond Aesthetics,* 2001, Cambridge University Press.

- "Emotion, Appreciation, and Nature", *Beyond Aesthetics*, 2001, Cambridge University Press.

CLARK, K., *El arte del paisaje,* Barcelona, 1971, Seix Barrall.

COCCIA, E., *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida*. Madrid, 2021, Siruela.

COSGROVE, D., *Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista,* Boletín de la AG.E. nº34, 2002.

CRUTZEN, P.J., STOERMER, E.F., "The Anthropocene", *Global Change News Letter*, n.º 41, May 2000.

DAMASIO, A., *La sensación de lo que ocurre. Cuerpo y emoción en la construcción de la conciencia*, Barcelona, 2019, Planeta.

DEWEY, J., *El arte como experiencia*, Barcelona, 2008, Paidós.

EATON, M. M., "The Beauty that Requires Health", *Nature, Aesthetic Value, and Environmentalism*, 2008, Columbia University Press.

- *Fact and Fiction in the Aesthetic Appreciation of Nature*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 56:2, Spring 1998.

ECO, U., *Historia de la belleza,* Barcelona, 2007, Lumen.

- *Historia de la fealdad*, Barcelona, 2007, Lumen.

ELLIOT, R., "Faking nature**",** *Inquiry,* 1982.

ELLIS, E.C., *Anthropocene. A Very Short Introduction*, 2018, Oxford University Press.

- ELLIS, et al., "Used planet: a global history", *PNAS*, May, 2013, vol. 110, nº 20.

FELDMAN BARRETT, L., *How emotions are made?,* 2019, Mariner Books.

GODLOVITCH, S., "Valuing Nature and the Autonomy of Natural Aesthetics", *British Journal of Aesthetics*, vol. 38. nº 2, April 1998.

- "Evaluating Nature Aesthetically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 56:2, Spring 1998.

- "Offending Against Nature", *Environmental Values*, 7, 1998.

- "Evaluating Nature Aesthetically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56:2, 1998.

- "Icebreakers. Environmentalism and Natural Aesthetics", A. Carlson, S. Lintott (eds), *Nature, Aesthetics, and Environmentalism: From Beauty to Duty,* 2008, Columbia University Press.

HAAPALA, A., "On the Aesthetics of the Everyday" en: A. Light, J.M. Smith (eds), *The Aesthetics of Everyday Life*, 2005, Columbia University Press.

HAN, B.C., *Saving Beauty*, Cambridge, 2018, Polity.

- *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente,* Buenos Aires, 2019, Caja Negra.

- *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy,* Madrid, 2021, Penguin Random House.

- *Loa a la tierra, Un viaje al jardín*. Barcelona, 2023, Herder.

HARGROVE, E., *Foundations of Environmental Ethics,* Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1989.

- "The Historical Foundation of American Environmental Attitudes", *Environmental Ethics*, vol 1, 1979.

HEPBURN, R., "Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty*", The Aesthetic Appreciation of Natural Environments, Canada, 2004, Broadview Press.*

- "Landscape and the Metaphysical Imagination", *The Aesthetic Appreciation of Natural Environments*, Canada, 2004, Broadview Press.

- "Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature", *Landscape, Natural Beauty and The Arts*, 2011, Cambridge University Press.

HERRINGTON, S., *On Landscapes.* New York, 2012, Routledge.

HETTINGER, N., "Objectivity in Environmental Aesthetics and Protection of Environment", en A. Carlson, Sh. Lintott (eds) *Nature, Aesthetic Value, and Environmentalism: From Beauty to Duty,* 2008, Columbia University Press

- "Allen Carlson's Environmental Aesthetics and the Protection of the Environment", *Environmental Ethics*, vol 27, Spring, 2005.

- "Religion in Rolston's environmental ethics", en: C.J. Preston, W. Ouderkirk (eds.), *Nature, Value, Duty,* 2007, Springer.

- "Age of Man Environmentalism & Respect for an Independent Nature", College of Charleston, March, 2014.

- "Evaluating Positive Aesthetics", *Borrador,* verano 2011.

- "Evaluating Positive Aesthetics, *Journal of Aesthetic Education*, vol.51, No. 3, 2017.

HEYD, T., "Aesthetic Appreciation and the Many Stories about Nature", en: A. Carlson, A. Berleant (eds), *The Aesthetics of Natural Environments*, Canada, 2004, Broadview Press.

HEPBURN, R., "Contemporary Aesthetics and the Neglect of Natural Beauty", en: A. Carlson, A. Berleant (eds), *The Aesthetics of Natural Environments*, Canadá, 2004, Broadview Press.

- "Landscape and the Metaphysical Imagination", en A. Carlson, A. Berleant (eds), *The Aesthetics of Natural Environments*, 2004, Broadview Press.

- "Trivial and Serious in Aesthetic Appreciation of Nature", *Landscape, Natural Beauty and The Arts*, 2011, Cambridge University Press.

KANT, I., *La Crítica del Juicio,* Madrid, 2009, Austral.

- *Primera introducción a la "Crítica del Juicio"*, Madrid, 1987, La Balsa de la Medusa, Visor.

KRUG, D.H., "Electronic Media and Everyday Aesthetics of Simulation", *Visual Arts Research*, Vol. 28, nº 2, Visual Culture (2000).

LASSALLE, J. M., *Ciberleviatán. El colapso de la democracia liberal frente a la revolución digital,* Barcelona, 2019, Arpa.

LATOUR, B., *Dónde aterrizar*, Madrid, 2019, Taurus.

LEDDY, T., *The extraordinary in the ordinary*. *The Aesthetics of Everyday Life*, 2012, Broadview Press.

- "A Defence of Art-Based Aesthetic Appreciation of Nature", *Environmental Ethics*, vol 27, issue 3, 2005.

- "Everyday Surface Aesthetic Qualities: Neat, Messy, Clean, Dirty", en: A. Carlson, A. Berleant (eds), *The Aesthetics of Human Environments,* Canada, 2007, Broadview Press.

LEIBNIZ, G.W., *Escritos filosóficos*, "Discurso de Metafísica", Madrid, 2003, Antonio Machado Libros.

LEOPOLD, A., *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, Oxford University Press, 1987.

- *Antología. Aldo Leopold, Una Etica de la tierra* (Ed: J. Riechmann), 2017, Los libros de la Catarata.

MARCHÁN FIZ, S., "La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje", *Paisaje y pensamiento,* CDAN, 2006, Huesca, Ádaba.

MARTÍNEZ MARZOA, F., *Desconocida raíz común*, Madrid, 1987, La Balsa de la Medusa.

MASKIT, J., "The Aesthetics of Elsewhere: An Environmentalist Everyday Aesthetics", *Aesthetic Pathways*, Vol. 1, nº 2, 2011.

MUIR, J., "The Wild Parks and Forest Reservations of the West", *Our National Parks*, Boston, 1901, Houghton Mifflin.

- *Viajes por Alaska*, Madrid, 1998, Biblioteca El Mundo.

NANAY, B., *Aesthetics as Philosophy of Perception*, Oxford, 2016, Oxford University Press, 2016.

NASH, R.F., *The Rights of Nature. A History of Environmental Ethics*, 1989, The University of Wisconsin Press.

- *Wilderness and the American Mind*, Yale University Press, 2014.

NOGUERA, A.P., et al., "La virtualidad: el nuevo espacio y tiempo de encuentro entre las ciencias humanas y la tecnología", *Ensayos Pedagógicos*, Vol. 3, nº1, 2004.

PADEN, R., et al., "Ecology, Evolution, and Aesthetics: Toward an Evolutionary Aesthetics of Nature", *The British Journal of Aesthetics*, vol 0, number 0, April 2012.

PARSONS, G., "Nature Appreciation, Science, and Positive Aesthetics", *British Journal of Aesthetics,* 42, nº3, 2020.

PRICE, U., *An Essay on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful,* 1794.

RAUTIO, P., "On hanging Laundry: The Place of Beauty in Managing Everyday Life", *Contemporary Aesthetics*, 7, 2009.

RIECHMANN, J., *Simbioética. Homo sapiens en el entramado de la vida*, Madrid, 2022, Plaza y Valdés.

RILKE, R.M., *Elegías de Duino*, Barcelona, 1994, Visor.

ROGER, A., *Breve tratado del paisaje,* Madrid, 2007, Editorial Biblioteca Nueva.

ROLSTON, H., *Environmental Ethics*, Temple University Press, 1989.

- "Is there an Ecological Ethic?", *Ethics: An International Journal of Social, Political, and Legal Philosophy*, 18, nº 2, 1975.

- "Are Values in Nature Subjective or Objective?" *Environmental Ethics* 4, 1982.

- "The Preservation of Natural Value in the Solar System", E.C. Hargrove (ed), *Beyond Spaceship Earth: Environmental Ethics and the Solar System*, San Francisco, CA: Sierra Club Books, 1986.

- "Disvalues in Nature", *The Monist: An International Quarterly Journal of General Philosophical Inquiry*, 75, nº2, 1992.

- *Environment and the Arts: Perspectives on Environmental Aesthetics*, "From Beauty to Duty: Aesthetics of Nature and Environmental Ethics", Hampshire, 2002, Aldershot.

ROSA, H., *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*, Madrid, 2020.

- *Lo indisponible*, Barcelona, 2021, Herder.

ROSA MARTÍNEZ, M.d.M., "Apreciación estética y daño ambiental", en E. Cortils: *Catastrofozoico, n daños ambientales*, Alicante, 2022, Museu Universitat D'Alacant.

- "Greyness, Everyday, and Nature", V Mediterranean Congress of Aesthetics, *Art, Emotion and Value*, Cartagena, 2011.

- "On Brady's Imagination and the Aesthetic Appreciation of Nature", ESA Conference, 2012, Universidade do Minho, Braga & Guimares, Portugal.

- "The Anthropocene and its Aesthetic Implications", Xth Annual Meeting of the International Society for Environmental Ethics (ISEE), University of East Anglia, Norwich, June 2013.

SANTAYANA, G., *The Sense of Beauty* [1896], New York, 1961, Collier.

SAITO, Y., *Everyday Aesthetics*, 2007, Oxford University Press.

- "The Aesthetics of Unscenic Nature", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 56, nº2, Environmental Aesthetics, Spring, 1998.

- "Appreciating Nature in its Own Terms", en: A. Carlson, A. Berleant (eds), *The Aesthetics of Natural Environments*, Canada, 2004, Broadview Press.

- "The Aesthetics of Weather", en: A. Light, J.M. Smith (eds), *The Aesthetics of Everyday Life*, 2005, Columbia University Press.

SAPOLSKY, R., *Determined. A Science of Life without Free Will*, New York, 2023, Penguin Press.

SAVILE, A., *The Test of Time: An Essay in Philosophical Aesthetics*, Oxford,1982.

SCOTT, L., *The Four-Dimensional Human*, London, 2015, Penguin Random House.

- *Picnic, Comma, Lightning. In Search of a New Reality,* London, 2018, Penguin Random House.

SHAFFER, J.M., *Adiós a la estética*, Madrid, 2005.

SHAMA, S., *Landscape and Memory*, 1995, Random House.

STECKER, R., "The Correct and the Appropriate in the Appreciation of Nature", *British Journal of Aesthetics*, Vol. 37, Nº 4, October, 1997.

SWYNDEDOU, E., "¡La naturaleza no existe! La sostenibilidad como síntoma de una planificación despolitizada", *Urban,* 1, mayo, 2011.

TAFALLA, M., *Ecoanimal*, 2019, Madrid, Dilemata, Plaza y Valdés.

- *Filosofía ante la crisis ecológica, Una propuesta de convivencia con las demás especies: decrecimiento, veganismo, rewilding*, Madrid, 2022, Plaza y Valdés.

- "Por una estética de la naturaleza: la belleza como argumento ecologista", *Isegoría* 32, 2005.

- "Rehabilitating Aesthetics of Nature: Hepburn and Adorno", *Environmental Ethics,* vol. 33, Spring 2011.

VON BONDSDORFF, P., "Building and The Naturally Unplanned", en: A. Light, J.M. Smith (eds), *The Aesthetics of Everyday Life*, 2005, Chichester, Columbia University Press.

- "Construir la Naturaleza/ Construir la Cultura", en: V. Bozal, F. Pérez Carreño (eds), *Estética del entorno: obra pública y paisaje (2007-2008),* Ministerio de Fomento, MCF Textos.

WALTON, K., "Categories of Art," *Philosophical Review*, 1970, vol. 79.

WECHSLER, J., (ed.) A*esthetics in Science,* Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1978.

WELSCH, W., "Virtual to begin with?" *IO Internet Magazine*, vol. 3: *Virtual Environments,* (Ed.) Pauline von Bonsdorff, 2006.

WHITEHEAD, A., *Modos de pensamiento*, Buenos Aires, 2022, Cactus.

- *El concepto de naturaleza*, Buenos Aires, 2019, Cactus.

WHITMAN, W., "Canto a mí mismo", *¡Oh, capitán! ¡Mi capitán!,* 1998, Mitos Poesía, Mondadori.

WOLLHEIM, R., *Sobre las emociones*, Madrid, 2006, La Balsa de la Medusa.

WORDSWORTH, W., *La Abadía de Tintern,* Barcelona, 2012, Lumen.

WULF, A., *La invención de la naturaleza. El nuevo mundo de Alexander von Humboldt*, Barcelona, 2020, Penguin Ramdom House.

- *Magníficos rebeldes. Los primeros románticos y la invención del Yo*, Madrid, 2023, Taurus.

ZANGWILL, N., "Un formalismo estético viable", *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II, nº5, 2010.

- "Formal Natural Beauty", Metting of the Aristotelian Society, Senate House, University of London, 2001.

- "Clouds of Illusion in the Aesthetics of Nature", *The Philosophical Quarterly,* 2013.