

**Casiello, Francisco ; Villarruel, Juan Manuel**

*La estética en la problemática ambiental*

Consonancias Año 7 N° 25, 2008

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Casiello, Francisco, Juan Manuel Villarruel. "La estética en la problemática ambiental" [en línea]. *Consonancias*, 7,25 (2008). Disponible en:

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/estetica-problematICA-ambiental-casiello.pdf> [Fecha de consulta: .....]

## La estética en la problemática ambiental

Francisco Casiello, Juan Manuel Villarruel<sup>27</sup>

### 1. Introducción

La indagación sobre lo bello, como la mayoría de las cuestiones propias de la filosofía, lejos de constituir una exquisitez en el campo de la reflexión sin mayores consecuencias prácticas, representa más bien un tema de la mayor importancia y de cotidiana aplicación. Un lugar de privilegiada relevancia lo encuentra en el tratamiento de los problemas ambientales que, dentro de la variedad de contrariedades a las que está expuesta la sociedad argentina contemporánea, acusa hoy especial interés. Ajeno a ser una preocupación superficial dentro de la cuestión ambiental, el fenómeno estético contribuye muchas veces de una manera determinante a la construcción de una situación problemática desde el punto de vista del ambiente.

#### 1.1 La necesidad de incorporar adecuadamente la dimensión estética en la problemática ambiental

Considérese el caso, por tomar un ejemplo de máxima concreción, de las pasteras de Fray Bentos. Es posible argumentar que parte de la disputa que se ha entablado entre la población de Gualeguaychú y el gobierno de la República Oriental del Uruguay tiene que ver con la manera en que dicho emprendimiento deteriora la visión del río Uruguay desde la costa argentina, especialmente en una zona que había sido destinada a desarrollarse dentro del ámbito de lo turístico. A falta de una adecuada forma de analizar lo estético y de juzgar sobre lo bello, en carencia de una doctrina propia a partir de cuya aplicación se puedan considerar justamente los aspectos subjetivos y objetivos de la cuestión, el problema deriva hacia consideraciones que, bajo una pretendida objetividad, subsumen las razones estéticas dentro de formas de apreciación y de metodologías que pertenecen a las ciencias de la naturaleza y que, como tales, suponen permisible la cuantificación de las valoraciones de lo bello empleando paradigmas cuantitativos que reducen los juicios sobre esta dimensión a un número agregable a otras cuantificaciones de aspectos ambientales que son radicalmente diversas, tales como las económicas o las biológicas. De esta manera parecería que la única opción es intentar determinar *fehacientemente* (que se interpreta vulgar y erróneamente como *cuantitativamente*) si ciertos parámetros que la ciencia natural ha establecido como aptos para calificar el agua, el aire o el suelo (una correspondencia con los tres primeros elementos de la física de Aristóteles que permanece en nuestras consideraciones ambientales contemporáneas), son motivos suficientes para que, por ejemplo en el caso del ejemplo mencionado anteriormente, la obra permanezca en el campo visual de las playas de Gualeguaychú, de modo que, en general, la dimensión estética de los problemas pudiera ser absorbida por el juicio natural, como si, en definitiva, el problema de la belleza pudiera ser subsumido dentro de un juicio de la naturaleza del mismo tipo de los que expresan que este o aquel índice de contaminación del agua o del aire es aceptable porque resulta menor que cierta plausible cantidad.

---

<sup>27</sup> Los autores son profesores de la Universidad Católica Argentina, sede Rosario. Con la colaboración de Fray Horacio Duarte en cuanto a la filosofía y la teología de Von Balthasar, también docente de la misma Universidad.

Sirva entonces el ejemplo anterior como motivación para retomar también desde la concreción de los problemas ambientales la necesidad de reflexionar sobre la dimensión estética para poder ofrecer una manera propia de hacerla intervenir en el proceso de decisiones ambientales.

## 2. La visión fenomenológica multimodal

La reflexión sobre la estética y su relación con los restantes aspectos que constituyen un problema ambiental, va de la mano con un proyecto integral de identificación de las diversas formas de aparecer, manifiestas como *modalidades* de un problema de cualquier tipo en el campo de lo social y, en realidad, de cualquier ente, en general. En efecto, un ente cualquiera, aunque pueda ser percibido como una totalidad, también es captado en diversos *modos de aparecer*. Al estudio de la manera en que la conciencia capta cada modo de aparecer del ente, lo denominamos *fenomenología modal*. Así la doctrina resultante del estudio de la captación del ente en cuanto bello, constituye una *estética fenomenológica*, mientras que, por ejemplo, la que deviene de la reflexión de la captación del ente en cuanto bueno, una *ética fenomenológica*. Al estudio conjunto de las doctrinas que, desde la fenomenología, resultan adecuadas para la captación del ente en sus diversas formas de aparecer, lo denominamos entonces, una *fenomenología multimodal*. Aunque el proyecto de integración<sup>28</sup> completo de tal fenomenología resulta una empresa desbordante, su inicio resulta impostergable, debido a la necesidad de disponer de un marco coherente para el estudio de problemas interdisciplinarios que, como tales, exhiben dimensiones múltiples que deben ser tratadas con una coherencia epistemológica que atienda no sólo a las maneras locales de aparecer sino a las relaciones entre ellas.

El campo de aplicación de la *fenomenología multimodal* y sus doctrinas resultantes, recae en el tratamiento de la *complejidad*, en cuanto que la misma puede ser puesta en correspondencia con la presencia de múltiples facetas de una problemática. En el caso ambiental ellas representan aspectos que tienen que ver con lo físico (como el clima, el calentamiento global, las inundaciones); con lo biológico (como pérdidas de especies y de biodiversidad); con lo económico (como inversiones en determinados proyectos que pueden alterar el medio de vida); con lo jurídico (como la presencia o ausencia de un régimen legal regulatorio de las actividades), con lo estético (como la afectación de determinados valores estéticos por parte de un proyecto que intervenga sobre la naturaleza) y, primordialmente, con lo ético (como la dimensión que rige toda conducta).

El tipo particular de resultados a los que se aspira llegar por medio del desarrollo de estas ideas permite además, el abordaje de problemas *plurales*, si por ello se hace referencia a situaciones donde tanto las personas que intervienen o son afectadas por una situación de interés (para quienes, lamentablemente - por su extrema connotación económica - se emplea la designación de *stakeholders* para identificarlos), no tienen una visión uniforme sobre el problema sino que, más bien, al menos entre algunas partes, sus puntos de vista son contrapuestos.

En virtud de lo antedicho, es evidente que los problemas complejos y, entre ellos, los problemas ambientales, no involucran exclusivamente aspectos propios de las ciencias de la naturaleza o de la economía, ni siquiera sólo de la ética ni de la estética, ya que los

---

<sup>28</sup> Indicamos acá “integración” de una fenomenología tal, porque, como se verá, nos dedicamos más a emplear doctrinas locales ya obtenidas desde la fenomenología, que a desarrollarlas.

rubros que las mismas pueden abarcar y dar cuenta, son sólo una parte de la totalidad del problema. Siendo así, vale la pena analizar someramente con la intención de proveer un orden entre las formas de aparecer, cuál es la relación que hay entre ellas. Esta discusión sobre el orden relativo de las modalidades no será realizada en forma exhaustiva acá, sino que será sólo indicada ya que un desarrollo más completo exigiría mayor detalle del que puede ofrecerse en este breve escrito.

Tómense en consideración primero las facetas naturales del problema. Ellas juegan un rol que podría denominarse parcialmente *determinante* de la situación, pero que no es *total* ni *dominante* de la problemática. Su rol es, más bien, *parcial* ya que estos aspectos naturales justamente pueden ser modificados por la mano del hombre y, de hecho, se han desarrollado importantes mecanismos para afectar y controlar lo natural. Es por ello que estas facetas reciben la calificación antedicha de *determinantes* de la problemática. Como estas modalidades naturales están regidas por consideraciones de mayor calibre y superior visión, a este otro tipo de formas de aparecer se las denomina facetas *dominantes* de la situación. De esta manera se conforma una división elemental entre aspectos que *aparecen* como dominantes o como *determinantes* de la cuestión, cuya relación parece ser de naturaleza *jerárquica*, en cuanto ciertos aspectos, los dominantes, se presentan como de mayor *jerarquía* en un arreglo de *modalidades* o *modos de aparecer*. Así, por ejemplo, los factores climáticos y del suelo (es decir las esferas biológicas y físicas) *determinan* las posibilidades de un cierto tipo de actividad agraria en una zona, pero no totalmente, ya que la acción del hombre puede soslayar estas determinaciones naturales modificando adecuadamente el entorno biológico y físico para permitir que la actividad de interés tenga curso. Por su parte el alcance de las modificaciones en esas modalidades está claramente *normada* por lineamientos éticos que orientan en el sentido correcto de la acción sobre el medio natural, sea biótico o abiótico. De esta forma todas las esferas modales quedan relacionadas según un doble orden: de *determinación* (parcial) de las esferas inferiores sobre las superiores y de *norma* de las superiores sobre las inferiores<sup>29</sup>.

Un análisis más detallado de las diversas modalidades muestra a la esfera ética como la más determinante, la estética en segundo lugar y, descendiendo en la jerarquía, la jurídica, la económica, la social, la epistémica, la informativa, la histórica, la psicológica, la biológica y la natural<sup>30</sup>. El curso de las indagaciones presentes sobre esta temática por parte de este grupo de trabajo atiende a las perspectivas éticas y estéticas y a su relación. Antes de indagar el aspecto que interesa en esta indagación: el estético, vale la pena realizar algunas aclaraciones adicionales con relación al empleo del recurso fenomenológico.

### 3. La fenomenología como recurso teórico

Se ha visto que la reflexión anterior sobre el pensamiento multimodal conduce inmediatamente al análisis de las diferentes formas de aparecer de los entes que, en cuanto se realiza como una tarea de exploración de la experiencia interna, constituye un *problema fenomenológico*. Con relación al estudio de las formas de manifestación o de aparición de los entes en la experiencia interna, von Balthasar, por ejemplo, nos recuerda que la epifanía del ser tiene sentido “... sólo si en el aparecer (*Erscheinung*)

<sup>29</sup> Casiello, F., Villarruel, J. M., *El desarrollo sustentable desde la perspectiva de las relaciones multimodales*, Energeia, Año 6, N° 5, Dic. 2007, pp. 12-29.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

capturamos la esencia que se manifiesta a sí misma (*Ding an sich*)”<sup>31</sup>. Sin hacer mención a la fenomenología como recurso teórico, Balthasar nos hace presente la importancia del aparecer en el estudio de lo esencial de la cosa.

Se ha mencionado también que en nuestro caso la reflexión fenomenológica deberá realizarse con relación no sólo a las diversas formas de aparecer de los entes del mundo, tanto de la naturaleza como de la cultura, sino también sobre la relación entre ellas y sobre el núcleo que permite la comprensión del ente en cada forma específica de aparecer.

La fenomenología parecería poder proveer este basamento, pero – habida cuenta de la variedad del trabajo especulativo bajo el nombre de la misma– vale preguntarse, ¿qué fenomenología? El análisis de las corrientes fenomenológicas desarrolladas en el siglo XX, sugiere diversos caminos para la adopción de un punto de vista. Dicho de una manera excesivamente sintética la corriente que, inaugurada por Husserl, es adoptada por Scheler en su período de la *Ética*, parece adecuada para nuestros propósitos. Esta corriente podría designarse como una *fenomenología axiológica*, en cuanto que del análisis que Scheler realiza sobre la cuestión ética, surge la posibilidad de un tratamiento axiológico no sólo para el estudio de la misma, sino también de la estética que son las dos dimensiones de interés presente de este equipo de trabajo. De esta manera la corriente fenomenológica indicada constituye, al menos en lo que refiere a la ética y a la estética, una *fenomenología axiológica*, que encontramos provee las herramientas necesarias para desarrollar formas concretas de abordaje de problemas ambientales, sustentados en fundamentos epistemológicos sólidos. La extensión de este punto de vista a otras dimensiones del problema, tales como las sociales, económicas e incluso las naturales, es una tarea de investigación que se está llevando a cabo.

Muchos son los comentarios que pueden realizarse con relación a este punto de vista: tantos que no podemos prever todos ellos. Como en cualquier elección, a la vez que se toma algo, se dejan también de lado otras cosas. Surge, por ejemplo, inmediatamente en nuestra conciencia la pregunta sobre la posibilidad de un tratamiento *fenomenológico existencialista* de la cuestión, a cambio de este *giro axiológico*. Los argumentos podrían residir, a favor de esa corriente, en propiciar desde ese lugar una visión de mayor arraigo del hombre en el mundo, de una existencia correlativa *Dasein-mundo* que, en base a la hermenéutica heideggeriana, derive en una ontología de naturaleza no relativista que podría ser capitalizada en términos cristianos para delinear una guía de acción para la problemática de interés. No lo desconocemos. Pero sabido es que el trabajo de Heidegger sobre el *Dasein* constituye, en sus palabras, sólo un punto de arranque de este análisis y la tarea de completar esta labor a otras variadas formas de aparecer de los entes parece desbordante. Similares razonamientos podrían ofrecerse para otras alternativas.

Tampoco desconocemos las dificultades asociadas con adoptar una fenomenología de la conciencia, en especial si se tienen en cuenta el encuentro con la psicología psicoanalítica y, en general, con los protagonistas de la “filosofía de la sospecha” que, como bien dice Ricoeur<sup>32</sup>, presentan “un problema nuevo: el del engaño de la conciencia, de la conciencia como engaño.”<sup>33</sup>. El debate escapa los alcances de esta

<sup>31</sup> Von Balthasar, Hans Urs, *A Résumé of My Thought*, Communio, 1988.

<sup>32</sup> Ricoeur, P., *El Conflicto de las Interpretaciones*, Ed. FCE., Buenos Aires, 2003, pp.95 y ss.

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

discusión, pero, en el fondo, la disputa siempre redundará en la elección de una postura de base, tal como queda bien expresado en la tan mentada frase de Fichte: “Qué clase de filósofo se elige, depende . de qué clase de hombre se es.”<sup>34</sup>

Realizado este comentario, nos centraremos en lo que sigue en el estudio del núcleo específico de una de las dimensiones que pertenece a la forma de aparecer: la estética y su relación con las otras esferas. La cuestión ética no será abordada en estas reflexiones.

### 3.1 La estética fenomenológica

La estética fenomenológica se ocupa de un modo particular de aparecer de los entes: aquel que fundamenta los juicios con relación a lo bello. El análisis de lo bello ha sido un problema recurrente en toda la historia de la filosofía y ha producido innumerables y variados resultados. Tradicionalmente se han distinguido dos grandes ramas de este *vasto imperio*<sup>35</sup>: lo bello en el arte y lo bello en la naturaleza, dedicándose la estética más a lo primero que a lo último. Esto constituye ya un problema para el tema ambiental, en la medida en que el análisis tanto de la belleza de la naturaleza así como de las construcciones culturales en general, más allá de las producciones artísticas, representan situaciones de interés. El análisis fenomenológico de la cuestión estética supone indagar sobre los objetos intencionales y establecer una distinción no ya sólo desde el punto de vista de naturaleza o cultura, sino sobre la peculiar manera en que se da la *intencionalidad* en la conciencia<sup>36</sup>. En efecto, las producciones culturales, entendidas éstas en su sentido más amplio: aquel que comprende tanto obras de arte como todo lo que constituya una objetivación del espíritu humano tienen, para la estética fenomenológica, un carácter singular en cuanto que ellas representan *objetos intencionales de diferente pureza*<sup>37</sup>, caracterizados por ciertos *valores* que pueden discernirse en cuanto objetivos o subjetivos.

De esta forma un punto de arranque para la consideración fenomenológica de lo estético lo representaría el análisis de ciertas *formaciones puramente intencionales*<sup>38</sup> para determinar las peculiaridades de su forma de aparecer y para posteriormente emplear el análisis resultante a la manera de una propedéutica para el tratamiento de situaciones menos puras.

Conviene aclarar primero a qué tipo de objetos nos referimos cuando hablamos de formaciones *puramente intencionales*. Roman Ingarden ha destacado como ejemplo de tales objetos, punto inicial de este análisis, los *trabajos literarios*. Sea o no por mera coincidencia, el análisis fenomenológico de la estética comienza también a la manera clásica: por la obra de arte, aunque literaria en este caso y por razones diferentes a las que se esgrimieron con anterioridad. En efecto, otros análisis señalaban la primacía de la obra de arte sobre la naturaleza sugiriendo que su belleza es más elevada que la de la naturaleza pues la primera ha nacido de un espíritu humano que es más cercano al

<sup>34</sup> Fichte, J. G., *Primera Introducción a la teoría de la ciencia*, Advertencia preliminar, 5, mult. ed.

<sup>35</sup> Hegel, W., *Estética, Sistema de las Artes*, Ed. Libertador, Buenos Aires, 2006, p. 13.

<sup>36</sup> Ingarden, Roman, *La Comprensión de la Obra de Arte Literaria*, Ed. Universidad Iberoamericana, México, 2005. Hay una conexión que no se puede omitir entre Juan Pablo II, Max Scheler, Edith Stein y Roman Ingarden, que fue discípulo de Husserl mientras estaba aún en Gotinga y que tomamos acá como referencia para el tratamiento fenomenológico de la cuestión estética. Stein, E., *Cartas a Roman Ingarden*, Editorial de espiritualidad, Madrid, 1998.

<sup>37</sup> Ingarden, Roman, *La Comprensión de la Obra de Arte Literaria*, ob. cit.

<sup>38</sup> Ingarden, R., ob. cit.

espíritu divino que la misma naturaleza<sup>39</sup>. Sin embargo, para nosotros es en virtud del carácter puro de su intencionalidad que se realiza esta selección.

Ahora bien, para poder indagar en qué consiste la *pureza intencional* que se da en la obra literaria, es necesario antes bosquejar *qué es lo que aparece* y de *qué manera lo hace*<sup>40</sup> en dichos trabajos. Debe notarse que no puede considerarse la copia física del texto literario como la *obra literaria*, de modo que la misma no puede tener el carácter *real* del texto mismo. Esta interpretación tampoco considera que se trate de la mera *vivencia en la conciencia del autor o del lector* el lugar donde se da la obra literaria. Considera sí que el modo de aparecer de la obra literaria es de naturaleza suficientemente singular como para permitir identificar sus personajes, sus escenarios, sus participantes como *objetos puramente intencionales* derivados de las actividades de formación y de composición de frases y oraciones por parte del autor, *fundados* en alguna copia pública de estas composiciones y *dependientes* de una relación de ciertos ideales de significado ligados a las palabras del texto<sup>41</sup>. El siguiente ejemplo resulta aclaratorio: tomamos un ejemplar de la biblioteca; al leerlo encontramos que no es este libro de tapa dura y de ya amarillentas hojas cargadas con negros caracteres la obra literaria *Don Quijote de la Mancha*<sup>42</sup>: ella no es sino una copia física y pública de su trabajo. No es la obra tampoco el resumen de las cogitaciones de Cervantes a las que parcialmente accedemos, cada uno de nosotros, por medio de esta objetivación en papel y tinta. Al leer “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.”<sup>43</sup>, nuestras conciencias se dirigen a ciertos paisajes que interpretamos adecuados para este lugar de España, cada uno de nuestros espíritus forma la imagen de ese extraño caballero, de su lanza con largo mango de madera, de su ovalado escudo de cuero, de su caballo y de su perro. Adquieren ellos una forma vaga en nuestro pensamiento, todo según la particular elección de palabras y oraciones de Cervantes elegidas para presentar con cierto descrédito al héroe de su obra. Son estos *objetos puramente intencionales* ya que no remiten a objetos reales, los que conforman la *obra literaria*.

A partir de lo anterior, queda claro que es necesario indagar la cuestión adicionalmente en términos fenomenológicos discerniendo una *anatomía esencial* de estos objetos. El análisis resultará de importancia también para la fundamentación posterior de la estética ambiental.

### 3.2 La fenomenología de los valores estéticos

Como se indicó en el acápite anterior, es ilustrativo desarrollar un breve análisis de los diferentes objetos estéticos según ellos se dan en una particular relación desde la obra de arte hasta la naturaleza, pasando por el puente de la obra de arquitectura para llegar a las creaciones culturales en general. Se comienza en lo que sigue por la obra de arte.

---

<sup>39</sup> Hegel, W., ob. cit.

<sup>40</sup> Seguimos acá, en mayor o menor medida, el análisis de Ingarden en *La Comprensión de la Obra de Arte Literaria*, ob. cit.

<sup>41</sup> Ingarden, R., ob. cit.

<sup>42</sup> Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Editorial Sol, Barcelona, 2000.

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

### 3.2.1 En la obra de arte

Al considerar la *obra de arte* en su *núcleo estético* se tiene en cuenta que si bien la misma es una objetivación de las vivencias del autor, presenta no obstante *lugares de indeterminación* que deben ser completados por los actos intencionales del observador. De esta manera el lector de un trabajo literario o el observador de una obra pictórica, por ejemplo, al llenar de una manera peculiar y propia estos espacios indeterminados, pasa a constituir uno de los tantos posibles *objetos estéticos*. Considérese, a manera de ejemplo, el célebre fresco en las “estancias de Rafael” en el Vaticano denominado la *Escuela de Atenas*. La obra de arte es observada diariamente por innumerables viajeros de todo el mundo. Pero cada uno de ellos podrá tal vez preguntarse: ¿de dónde vienen Platón y Aristóteles? ¿Y a dónde van? ¿Qué palabras sobre el mundo de las ideas y sobre la realidad de las cosas intercambian que hacen al primero señalar el cielo y al segundo la tierra? Interrogado un niño sobre qué le sugería una copia del fresco, dijo que eran las puertas del cielo: sobre una misma *obra de arte* se construyen innumerables *objetos estéticos*, cada uno según la particular sensibilidad, el peculiar conocimiento, la singular percepción que se tenga y la individual manera que se posea de colmar los espacios de indeterminación que la misma ofrece.

Así hay una concurrencia triple en el aparecer de este tipo de cosas: como *objeto físico*, como *obra de arte* y como *objeto estético* y de cada una de estas formas de aparecer pueden despejarse fenomenológicamente *valores propios*. Como *objeto físico* la obra presenta *valores neutrales*; como *obra de arte* tanto *valores neutrales* como *artísticos*; mientras que como *objeto estético* presentará *valores propiamente estéticos*. Del fresco podrá impresionar su dimensión, su disposición en una parte de la pared y su integración con la forma de la misma que, como propiedades del objeto, conforman un núcleo de valores neutrales. Como *obra de arte* exhibirá ciertos *valores neutrales* también relacionados, por ejemplo, con una capacidad de representar la perspectiva de la cuestión, la multiplicidad de personajes relacionados con la filosofía caracterizados en la pintura, la habilidad para fijar colores y la permanencia de los mismos en el tiempo, la proporción adecuada de las partes del cuerpo en las variadas figuras humanas dispuestas en diferentes posiciones y la capacidad para centrar los personajes principales y la ubicación y postura adecuada de los restantes. Todos estos pueden considerarse *valores neutrales*. Pero también se muestra una manera de elegir y balancear los colores de las vestimentas y del escenario para conformar un colorido agradable, una proporción del ambiente en el que se encuentran los personajes que los hace aparecer en una composición posible, que configurarán *valores artísticos*. Finalmente como *objeto estético* presentará ciertos *valores estéticos* tales como la *serenidad* que ofrecen los personajes principales desde su lugar de privilegio y la *adecuación* de los caracteres pictóricos a los personajes históricos. Esta última apreciación requerirá del observador un saber específico. Reconocemos a Sócrates entre los personajes a la izquierda del cuadro y a Euclides dibujando con su compás en una pizarra en el suelo, advertimos a Ptolomeo con un globo terráqueo en las manos. Notamos la síntesis del pensamiento de cada uno que la pintura expresa y valoramos de mayor manera el fresco por la reconstrucción que podemos hacer en nuestra constitución personal de la obra como *objeto estético* propio. Sin embargo también nos damos cuenta que los valores estéticos asociados con esta mejor comprensión poseían ya existencia *potencial* en la *obra de arte*.

Si, a cambio de un fresco se tratara de una obra de escultura, ésta podrá valorarse por su *solidez*, por su *altura* y sus restantes *dimensiones* que, asociados con las cualidades del objeto, conforman un núcleo de valores neutrales. Como *obra de arte* exhibirá una cierta estructura para el sostenimiento de sí misma, una *uniformidad* en el material de base, una *transparencia* adecuada para las intenciones representativas del autor, siendo éstos los *valores neutrales*. Mostrará una maestría en el manejo de las proporciones, anticipando incluso la posición del posible espectador, una habilidad en el manejo del cincel para componer las ropas por medio de una delgada y transparente lámina de mármol, que constituirán los valores *artísticos*. Como *objeto estético*, presentará ciertos valores como la *sublimidad*, la *serenidad* y la *magnanimidad*. La identificación de los *valores estéticos* debe realizarse cuidando de distinguir los mismos de las *propiedades estéticas* de los entes. Suele colaborar a esta diferenciación el carácter polar de los valores, es decir la consideración de un dis-valor asociado con cada valor, su jerarquía y objetividad, destacadas por Scheler<sup>44</sup>, así como algunas otras notas características un tanto diversas tales como su *valer* frente al *ser*; su *no independencia* y su *cualidad* o autonomía respecto de la cantidad.

La concepción anterior destaca la necesidad de un conocimiento técnico para la buena valoración estética, ya que la técnica es un modo de expresión del autor que puede ser reconocido con un mayor carácter de objetividad. La apreciación correcta de los valores estéticos de la obra requiere entonces de un conocimiento por parte del sujeto, de tal manera que los valores absolutos de la misma puedan reconocerse mejor por parte de un erudito que de un neófito en la materia.

Además del análisis insinuado para la pintura, que destaca los valores asociados con las figuras y los colores en superficies planas y para la escultura, que permite una clarificación axiológica sobre los resultados de la labor sobre los volúmenes, análisis similares merecen obras artísticas y objetos estéticos tales como la música, que modela sonidos asequibles por el oído, al igual que la retórica; así como aquellas obras que permiten arribar, en una expansión de las formas artísticas, a expresiones limítrofes contemporáneas tales como las provenientes de la fotografía y la cinematografía<sup>45</sup>, combinándose en esta última la percepción visual y auditiva. La música, por ejemplo, provee oportunidades singulares para su estudio estético fenomenológico ya que cada interpretación particular contribuye a la variedad de *objetos estéticos* posibles en los que juegan tanto los intérpretes como los oyentes. Aunque el tratamiento más detallado que esta temática merece queda fuera de los alcances de este trabajo, sí nos abocaremos a expandir el campo de lo estético a las producciones culturales, ya que es en este caso donde esa dimensión queda alternada con aspectos utilitarios de las obras. Por ello es significativo considerar la peculiar situación que acontece con la obra arquitectónica, primer eslabón de descenso hacia las producciones de la cultura.

### 3.2.2 En la obra arquitectónica

El siguiente paso en el trabajo de Ingarden<sup>46</sup> es el análisis de la obra arquitectónica. La misma representa una situación de particular interés, ya que se trata de una producción

<sup>44</sup> Scheler, Max, *Ética*, Caparrós Editores, Madrid, 2001, Sección II, Cap. II, *Lo Material "a-priori" en la ética*, pp. 145 y ss.

<sup>45</sup> Saito, Yuriko, *Contemporary Aesthetic Issue: The Colorization Controversy*, Journal of Aesthetic Education, Vol. 23, No. 2, 1989, pp. 21-31.

<sup>46</sup> Ingarden, R., ob. cit.

cultural que junto con sus aspectos estéticos tiene una cierta función práctica o utilitaria, de tal manera que la distinción entre estas dos formas de aparecer lleva a interesantes caracterizaciones. A diferencia de la obra literaria u otras creaciones artísticas, la obra arquitectónica no parece reunir las cualidades de un “objeto meramente intencional” que tenga una fundación en los actos intencionales de los realizadores y de los observadores. El Panteón de Adriano en Roma, por ejemplo, presenta una realidad comparable a la de otros edificios que se encuentran en sus cercanías. Pero, aunque fundado en un objeto real, su existencia como obra de arte requiere de su creación por parte de Apolodoro de Damasco, arquitecto al que se le atribuye la obra, así como de los actos de reconstrucción del observador que ha de tomar una actitud determinada frente al edificio y de esa manera se vuelve partícipe de la co-construcción de las propiedades estéticas e incluso sensibles del templo. Presenta, por lo tanto, la *triple distinción* a la que se ha hecho referencia anteriormente: como *objeto físico*, como *obra de arte* y como *objeto estético*, sujeto a las posibilidades de captación del observador. En el primer caso también será posible la asignación de cierto contenido axiológico que incluirá entre sus especificidades la *utilidad* del mismo, aunque ésta pueda estar referida a su vez, a diferentes dimensiones: a lo económico, a lo social, a lo epistémico, según el destino específico del objeto. De esta manera es posible anticipar la existencia de valores propios de otras modalidades, los que se pueden despejar fenomenológicamente, aunque también esa tarea desborda el alcance específico de este trabajo.

### 3.2.3 En la valoración estética de otras obras culturales

La obra arquitectónica aparece en un lugar superior entre las que representan una síntesis entre valores estéticos y utilitarios, a partir de la cual las restantes obras culturales, las creaciones humanas diversas, exhiben un deslizarse de lo estético a favor de lo utilitario. El carácter multívoco de la utilidad deviene de su aplicación a diferentes modos de aparecer de los entes en otras esferas, tales como la social, la económica, la jurídica, etcétera. Desde el punto de vista filosófico<sup>47</sup>, la utilidad como valor tiene entonces aplicación en otras dimensiones y, como se ha visto, aparece como una componente axiológica importante en la problemática ambiental.

El problema de la valoración estética de otras obras culturales diferentes de las arquitectónicas está relacionado con estudios sobre la *estética de la vida cotidiana*<sup>48</sup> que muestra justamente la necesidad de conocer sus historias, sus funciones y sus roles en nuestras vidas para una apreciación estética de la obra<sup>49</sup>.

De esta manera, en el caso de cualquier otra obra humana u obra cultural en general, es posible identificar la realización de valores tanto en el plano estético así como en las otras diversas facetas con la que la misma aparece.

### 3.2.4 En la valoración estética de la naturaleza

El problema de la estética de la naturaleza en el pensamiento filosófico contemporáneo no sólo es abundante sino también tema de nuevas discusiones. Recuérdese que es Kant

<sup>47</sup> Villarruel, J. M., *La utilidad como valor conexo a la juridicidad*, Zeus, tomo 103, pp. 185 y ss.

<sup>48</sup> Carlson, Allen, *On appreciating Agricultural Landscapes*, Journal of Aesthetics and Art Criticism, 43, 1985, pp. 301-312.

<sup>49</sup> Carlson, Allen, *The Aesthetic Appreciation of Architecture under Different Conceptions of the Environment*, Journal of Aesthetic Education, 40: 77-88.

en la *Crítica del Juicio* quien propone un giro renovado a la cuestión revalorizando el juicio estético de la naturaleza y otorgándole no sólo un lugar de privilegio, sino uno ejemplar. En efecto la noción de *desinterés*<sup>50</sup> y el carácter de *sublime* como nota distintiva de la apreciación estética es ejemplificada con relación a los juicios de la naturaleza<sup>51</sup>. Sin embargo la noción del juicio estético de la naturaleza estaba también rodeada en Kant de apreciación *pintoresca* de la misma ya que ésta era observada a la manera *pictórica*, con cierta pasividad<sup>52</sup>. Esta idea de lo *pintoresco* permaneció en parte vigente en el desarrollo de las teorías estéticas del siglo XX, caracterizadas también por una frontera difusa entre la *crítica del arte* y la *estética filosófica*, una división ciertamente difícil de establecer. Sin embargo, como este mismo trabajo lo atestigua, el nacimiento de la conciencia ambiental requiere de una nueva reflexión filosófica sobre el tema tanto estético como ético para poder abordar este nuevo reto.

Dentro de la reflexión contemporánea parecieran poder incorporarse dos corrientes principales: las denominadas *cognitivistas* y las *no-cognitivistas*. Saito<sup>53</sup> realiza una interesante discusión referida a las posibilidades y limitaciones de las mismas. Las primeras propician que es necesario cierto conocimiento del objeto para una correcta apreciación estética: de la misma manera que la apreciación de un cuadro como *Los fusilamientos de la Moncloa* de Goya, requiere del conocimiento histórico de las ejecuciones llevadas a cabo el tres de mayo de 1808 de patriotas españoles sublevados contra los invasores franceses; de modo similar en la apreciación de la naturaleza sería imprescindible el conocimiento de ciencias naturales, en especial de la geología, de la biología y de la ecología, de manera que, por ejemplo, los coloridos parajes de *El Cafayate* podrían ser mejor apreciados por alguien que poseyera una cierta erudición en el tema geológico. Como se ha visto, esto no quita la posibilidad de la construcción de un *objeto estético* que pueda resultar incluso más placentero a un individuo particular que desconozca el trasfondo histórico o natural de la cuestión. Lo que sí es propio de esta corriente es la consideración del valor estético de la *obra de arte* conforme al *conocimiento* natural, histórico, etc. de la obra.

Como una variedad de esta corriente cognitivista se encuentra la que considera que no es sólo requerido el conocimiento natural e histórico sino que un saber relativo a las narrativas y los mitos regionales es imprescindible para la apreciación estética de la naturaleza. Ampliando este punto de vista y en especial relación con el tema ambiental, Saito<sup>54</sup> concluye que abundan las dificultades para encontrar un núcleo propio y cerrado en la apreciación estética de la naturaleza que excluya la *relación* con otras modalidades, conexión que no sólo ha de darse con las dimensiones físicas, biológicas, culturales y de creencia (tales como el conocimiento geológico o incluso el entomológico, el relativo a la cultura local y los mitos regionales), sino también con la ética.

Las corrientes no cognitivistas, por su parte, no niegan la importancia de los aspectos de conocimiento en la apreciación estética, pero indican que las dimensiones sentimentales y volitivas son partes imprescindibles de la misma y sobre todo se distinguen de una

<sup>50</sup> Kant, I., *Crítica del Juicio*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1993, §5.

<sup>51</sup> *Ibidem*, §23.

<sup>52</sup> *Ibidem*, § 45.

<sup>53</sup> Saito, Yuriko, *The Aesthetics of Unscenic Nature*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56:2, Spring 1998, pp. 100-111.

<sup>54</sup> Saito, Y., *The Aesthetics of Unscenic Nature*, ob. cit., pp. 100-111.

postura estética que no vincula al sujeto de la observación con la obra observada; invitando más bien al interesado en la consideración estética a involucrarse y ser parte tanto como se pueda de la naturaleza en su ponderación. Estas corrientes están en sintonía con el debate contemporáneo sobre si la estética, dada su raigambre sensorial, debe limitarse a las obras artísticas perceptibles sólo por los sentidos considerados superiores tales como la vista y el oído o si debe ampliarse a una estética osmática o del olfato (tales como la gama de olores que van desde lo nauseabundo a los perfumes); una estética gustativa, concerniente a los sabores que oscilan entre lo amargo y lo dulce, pasando por lo agrio y lo salado y aun lo insípido, culminando en una estética de lo táctil donde se accede al ente por vía de categorías tales como lo suave, lo rugoso, lo punzante, etcétera. Lejos de ser estas consideraciones superficiales, en el área ambiental revisten la mayor importancia, ya que de la intervención sobre la naturaleza no deberían surgir consecuencias que afecten negativamente las cuestiones sensoriales del hombre.

En términos de la relación con los objetos estéticos, ésta se da de una manera espontánea en los que competen al ámbito de los *objetos estéticos cotidianos*, aquellos que, contruidos con la intención de ofrecer un descanso al diseño meramente utilitario de los artefactos de la vida diaria y que se insertan en el paisaje cotidiano, no sólo en el ámbito urbano sino también en los ámbitos rurales y acuáticos vecinos<sup>55</sup>. La apreciación estética de la *Torre Eiffel*, por ejemplo, supone no sólo la observación pasiva de la misma desde los jardines del Trocadero sino también acceder a ella, transitar sus galerías exteriores, sus pasadizos y ascensores, apreciar el contexto urbano desde ella, incorporando el Sena a la ciudad, en fin, participando y viviendo la obra desde dentro. La misma situación se da tanto en el disfrute de la arquitectura urbana, de los parques temáticos tan de moda hoy en día, de los museos, como en el disfrute de la naturaleza, internándose en los bosques, escalando las cumbres, sumergiéndose en las aguas cristalinas de un lago e interactuando con la vida animal. Tal es la pretensión de las corrientes no cognitivistas con relación a la apreciación tanto de las obras de la cultura, como las de la naturaleza.

La estética fenomenológica parece poder proveer soluciones a los dos problemas: el de la delimitación entre la apreciación estética de la naturaleza y de la obra de arte y el de las posturas de las diferentes corrientes estéticas que se han mencionado en lo anterior. Como aspecto de delimitación entre la obra de arte y la naturaleza, propicia la *intencionalidad*, ya que en la primera, como se ha visto, hay una *doble intencionalidad*: la del autor y la del receptor y esto permite distinguir entre la *obra de arte* y el *objeto estético* y dar de esta manera cuenta de los diversos juicios estéticos posibles sin recaer en una visión netamente subjetiva de la comprensión estética. Sin embargo en la naturaleza hay o bien una intencionalidad simple: la del receptor, o bien un autor, sujeto de la intencionalidad natural, que tiene un carácter absoluto. De esta manera es también posible hacer referencia a la *obra de la naturaleza*, para mentar aquello que, sin poseer un autor humano, se destaca del medio para su observación estética. El *objeto estético* resulta de la particular comprensión que el observador realice, que no tiene que excluir las posturas cognitivistas de las no cognitivistas, así como también contempla la posibilidad de participar e interactuar sensiblemente con lo natural como parte de su proceso de apreciación.

---

<sup>55</sup> Spänmaa, Yrjö, *The Beauty of Environment*, 2º ed., E. O. Painter Printing Company, DeLeon Springs, 1993, *Christo, Estudio de caso*, p. 39 y ss.

### 3.3 El compromiso axiológico entre los objetos de la naturaleza y las producciones culturales.

En la consideración estética de las obras de la naturaleza y de la cultura es imprescindible desarrollar un criterio de compromiso entre el contenido axiológico de los objetos de la naturaleza y de las producciones culturales. Como en cualquier dimensión del ente, este compromiso tiene dos aspectos: el intradimensional y el interdimensional: el primero tiene que ver con el compromiso de valores estéticos entre la naturaleza y la obra cultural, mientras que el segundo, más difícil, entre lo estético y los valores asociados con cualquier otra dimensión. Este intercambio podría ser denominado *clearing* de valores.

### 3.4 El *clearing* de valores

A los efectos de ilustrar la manera en que es posible realizar este canje, considérese el cambio de valores que se da entre la naturaleza y la obra cultural en el caso en que la piedra ruda se extrae de su entorno natural para convertirse, merced a la acción y la técnica del artesano, en una bella estatua. La piedra, en su medio natural, posee una cantidad de valores estéticos tanto en la medida en que se halla embebida en su hábitat propio como cuando se encuentra ya aislada del mismo, recogida o extraída de su lugar originario y puesta a disposición del artista. La belleza de la cantera de piedra caliza que reluce en la montaña, que resplandece con los reflejos fuertes y blancos de la luz del sol, se pierde parcialmente por la extracción del trozo de jaspe destinado a la fundación física de la obra de arte. Además el trozo de mármol extraído presenta también valores estéticos: es uniforme en su consistencia, parejo en su color, distribuido en su dureza, cristalino en su apariencia, dúctil en su materialidad, pero ellos no pueden conservarse en su integridad al tallarse la estatua. Pero en la transición naturaleza-cultura, ¿se ha ganado o se ha perdido? ¿Qué cambio de valores se ha realizado? ¿Con qué criterio y con qué consenso? Tales son los problemas del cambio de valores, de este singular *clearing* entre lo axiológico de la naturaleza y de la cultura.

Se trata ahora de dos *obras*: una de la *naturaleza* otra de *arte*. Y con cada cual se constituyen diversos *objetos estéticos*. Una de las claves en el *clearing* está por lo tanto asociada a la diversidad de objetos estéticos en la comunidad de afectados, ya que, siendo de por sí difícil el establecimiento de una relación posible ante una idéntica elaboración de objetos estéticos, mayor lo es en el caso de una construcción diversa. Parte de la tarea de lograr un consenso basado en la detección colectiva de los valores objetivos de la obra tendrá que ver primero con facilitar a la comunidad de decisión los mecanismos adecuados para que puedan alcanzarse los valores de las obras en concurso, tanto de la naturaleza como del arte, que permanecen objetivos frente a la diversidad de objetos estéticos. Sobre el consenso axiológico alcanzando deberá agregarse la tarea, no menos fácil, de establecer el *clearing* adecuado, todo esto permaneciendo dentro de la esfera de la estética, que hemos designado como *intradimensional*, pero sin olvidar que otras esferas estarán también en juego permanente, especialmente aquellas que conectan con la *utilidad* en sus diversas formas, que constituyen el *clearing* entre valores de dimensiones diversas o *interdimensional*.

Ponemos de relieve nuevamente el tema de la intencionalidad, especie de visión laica del problema de la autoría de la naturaleza y de la capacidad creadora del hombre. Porque de la caliza en la cantera al mármol en la estatua se ha transitado desde la

intencionalidad simple a la doble. Si realizáramos un salto metafísico, sería posible poner en primer plano una dimensión nueva del problema: ¿cuál es el rol de lo divino en este intercambio? ¿Cómo se da la presencia de Dios en la naturaleza y en el artista?

#### **4. Conclusiones finales**

Del estudio de la dimensión estética en la problemática ambiental se desprende de una manera especialmente clara la íntima conexión entre las formas de aparecer ya que el ente estudiado en su particular realidad exhibe el carácter de la unidad. En efecto el estudio de la dimensión estética por la ciencia particular de lo bello muestra una conexión sólida de esta manera de aparecer no sólo con las dimensiones éticas, cognitivas y naturales sino también con la sensibilidad sensorial y sentimental.

La consideración de lo estético se ha realizado aprovechando rudimentariamente el abordaje fenomenológico de Roman Ingarden, cuyo estudio, si bien puede ciertamente ser ampliado, provee los lineamientos para una fenomenología de los valores estéticos tanto en la obra de arte, en la obra arquitectónica y en la valoración estética de otras obras culturales, dando el pie para la captación fenomenológica de los valores estéticos de la naturaleza y para una idea singular: el clearing de valores entre la naturaleza y las obras de la cultura. Así la idea de intervención y perfeccionamiento de la naturaleza por parte del hombre remite no estrictamente a los valores estéticos sino a la decisión responsable sobre el intercambio axiológico entre todas las formas de aparecer, cuya peculiaridad esbozamos en el presente trabajo.

\* \* \*