UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

Volver a la Tierra: contemplación y dinamismo en la apreciación estética de la Naturaleza

Javier Guillermo Merchán Basabe

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Doctorado en Estética
Medellín, Colombia

2025

Volver a la Tierra: contemplación y dinamismo en la apreciación estética de la Naturaleza

Javier Guillermo Merchán Basabe

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

Doctor en Estética

Director (a):

Ph. D. Jorge William Montoya

Línea de Investigación:

Filosofía de la técnica y la tecnología

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Departamento de estudios Filosóficos y Culturales, Doctorado en Estética

Medellín, Colombia

2025

La salud humana es un reflejo de la salud de la Tierra. Heráclito

A esa playa de Providencia,

al puerto de Vizcaya,

al lago de Xochimilco,

al cementerio de Milán,

de la mano de Minerva

Agradecimientos

Agradecimientos especiales al Dr. Sebastián Lomelí Bravo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México UNAM por recibirme como pasante académico en esa maravillosa institución durante el semestre 2022-2, por escucharme y por su aporte relativo a precisar los esquemas de comprensión de la contemplación y el dinamismo. Agradecimientos también a mi director de trabajo, el Dr. Jorge William Montoya del doctorado en Estética de la Universidad Nacional de Colombia sede Medellín por sus aportes a la configuración del planteamiento sobre el dinamismo desde perspectivas neomaterialistas y la inmersión en las ideas de lengua terráquea y expresabilidad material. Finalmente, agradecimientos a la Dra. Isabella Builles Roldán de la Universidad Nacional de Colombia por leer anticipadamente este trabajo y hacerme sus comentarios.

Resumen

Este trabajo trata de un tipo de experiencia estético-valorativa que se ha caracterizado en la tradición filosófica y artística bajo el concepto de “apreciación estética de la Naturaleza”. El reto por delimitar un ámbito específico a la apreciación de la Naturaleza respecto de la apreciación del arte ha fundado cierta tendencia que rechaza lo que se conoce como el paradigma contemplativo y reclama *ir* a la Naturaleza vindicando modelos de apreciación que resultan afines al dinamismo. De tal forma, este trabajo parte de un análisis de la idea del *ir* a la Naturaleza, demarca la crítica del paradigma contemplativo y señala lo que vendría a ser el paradigma dinámico de apreciación. En esa perspectiva, propone hacer un acercamiento al modo dinámico, a ciertas formas de relación no contemplativas, interconectivas o no objetuales que han sido prefiguradas constantemente en cierta metaforología sonoro musical de la Naturaleza. Ello implica un replanteamiento materialista de la de la apreciación estética de la Naturaleza, un *volver* a la Tierra.

Palabras clave: Apreciación estética de la Naturaleza, contemplación, dinamismo, concrescencia, expresión terráquea, sintonía terráquea, armonía terráquea.

Abstract

Returning to Earth: contemplation and dynamism in the aesthetic appreciation of Nature

Abstract: This dissertation examines a form of aesthetic and value-laden experience traditionally described in philosophical and artistic thought as the "aesthetic appreciation of nature." The effort to define this experience as distinct from the appreciation of art has led to a critical stance toward what is known as the contemplative paradigm, and a call to return to nature through modes of appreciation that emphasize dynamism. The work begins by analyzing the idea of "going to nature," develops a critique of the contemplative model, and outlines what it identifies as a dynamic paradigm of aesthetic appreciation. Within this framework, it explores dynamic modes of relating to nature—non-contemplative, interconnected, and non-objectual forms of experience—often prefigured in the metaphorical use of musical and sonic imagery associated with nature. This line of inquiry leads to a materialist rethinking of aesthetic appreciation, a philosophical "return to the Earth."

Keywords: Aesthetic appreciation of nature, contemplation, dynamism, concrescense, earthly expression, earthly tuning, earthly harmony

Contenido

	Pág.
Resumen	**5**
Introducción	**9**
1. Naturaleza y apreciación	**18**
1.1 De la belleza natural a la apreciación de la Naturaleza	19
1.2 Appretiare	*26*
1.3 La apreciación estética de la Naturaleza	32
1.3.1 Pretium naturae	34
1.3.2 Pretiosus naturae	41
1.3.3 Interpreter naturae	46
2. El modo contemplativo	**49**
2.1 Contemplatio	50
2.2 La contemplación estética	55
2.3 La apreciación contemplativa de la Naturaleza: explicare	59
2.3.1 Contenido contemplativo-reflexivo	61
2.3.2 Orden contemplativo-volitivo	64
2.3.3 Uso contemplativo-sintético	67
2.4 El paradigma contemplativo	71
2.4.1 Apparitio	72
2.4.2 Separationem	73
2.4.3 Concordatio	74
2.4.4 Promissio	75
2.5 Limitantes contemplativas	76
3. El modo dinámico	**83**
3.1 Más allá de la contemplación	84
3.2 Dynamismus	90
3.3 La apreciación dinámica de la Naturaleza: transfigurare	108
3.3.1 Contenido dinámico-afectivo	110
3.3.2 Orden dinámico-vinculante	114

3.3.3 Uso dinámico-agregativo 117
3.4 El paradigma dinámico 119
3.4.1 Movere 123
3.4.2 Continuum 125
3.4.3 Compositio 126
3.4.4 Expansio 129
4. Tierra y concrescencia 132
4.1 De ir a la Naturaleza a volver a la Tierra 133
4.2 Concrescere 140
4.2.1 Concrescencia expresiva 149
4.2.2 Concrescencia sintónica 157
4.2.3 Concrescencia armónica 163
5. Conclusiones y recomendaciones 171
5.1 Conclusiones 171
5.2 Recomendaciones 178
Bibliografía 180

Introducción

Es necesario que los filósofos se informen de muchísimas cosas. Heráclito

Figura 1. M. Tansey, *Study for "Discarding the Frame"*, 1993, óleo sobre lienzo.

Ubicados diagonalmente, a la salida de una gruta de peñascos naturales, dos hombres arrojan hacia el interior un inmenso marco de madera. No se encuentra ningún lienzo en él, está vacío, no hay nada que contemplar. Al tiempo, un torrente de luz que simula la caída del agua, entra hacia la gruta iluminándola, reflejando al fondo, en una pared interna, las sombras de los dos hombres contenidos por el marco que desechan. Extrañamente, la imagen reflejada, en un tono manierista, da cuenta de ellos en una disposición de invocación ritual, contrariando la escena originaria de su desdén. Todo es paradójico en este cuadro, su título: "*Estudio para descartar el marco*", sus referencias a la bifurcación de la Naturaleza, al descenso y al ascenso, a lo real y lo aparente, a la luz y la oscuridad, a la expresión y al contenido, a la contemplación y al dinamismo. Es como si, en una deconstrucción visual del mito platónico de la caverna, los hombres pretendieran ir a la realidad natural, escapando de lo aparente, despegándose de los marcos artísticos; pero al tiempo, deben hacerlo volviendo a las entrañas de la Tierra, sufriendo la paradoja de quedarse enmarcados ahora en la obra de arte.

Hace ya varios años existe un álgido debate en torno a la pregunta por la consistencia de la apreciación estética de la Naturaleza. Aunque es difícil establecer un acuerdo entre la diversidad de acercamientos a semejante cuestión, hay una tendencia filosófica en ese debate que rechaza posturas “anacrónicas” acerca del tema, que demanda una especie de actualización o corrección de la apreciación estética hacia el mundo natural clamando por *ir* a la Naturaleza más allá de lo referido desde la esfera de la apreciación de las artes. Esta tendencia señala que tradicionalmente referida a paisajes escénicos, a entornos idealizados, a postales de viaje, la apreciación estética de la Naturaleza había estado más cerca de un reconocimiento propio de la crítica o de un acto mecánico de ver, que de la experiencia del entorno físico. Así pues, asocia a la apreciación de la Naturaleza, la descripción de lo que otrora se entendía como contemplación de la belleza natural, una actividad que se había configurado alrededor del desarrollo del paisajismo romántico con estructuras con las que se consideraba el goce por arte naturalista, especialmente el arte pictórico y la arquitectura del paisaje.

Esta tendencia denuncia que la actividad estético contemplativa resulta un ejercicio propio de un espectador, el fruto de la atenta observación, un acto equiparable a la vista de un lienzo, de un *Claude glass* o de un espacio natural, algo que implica cierto alejamiento o distancia perspectiva. Así, la contemplación parece la trajinada búsqueda de explicación de la vista de un paisaje más que su encuentro, una vista que se complejiza. Tal perspectiva plantea que el modo contemplativo es una vía que constituye lo apreciado por medio del direccionamiento mecánico de los conceptos y de las percepciones hacia “otra cosa” o “algo más que la Naturaleza”. Algo que refuerza tal denuncia se vale del hecho de que tradicionalmente la actividad contemplativa involucraba la exigencia de un alejamiento de los fines mundanos, cierto aislamiento del mundo, pero a la vez, la búsqueda de inserción en un ámbito del goce alejado de cualquier intencionalidad hedonista- utilitaria, un desinterés estético. Y aunque siempre ha importado si el aprecio contemplativo pudiera oscilar entre el goce desinteresado por el “aparecer” de los objetos-fenómenos naturales y la atención interesada en la búsqueda de significación abstracta, la cuestión es que todo sucede según una distancia contemplativa formulada para la apreciación del arte que a veces parece poco natural.

La contemplación es entendida con ciertos elementos característicos que describen la experiencia de la belleza natural como la distancia física, el desinterés estético, la pretensión de intelectualización de la sensibilidad y la emoción, a veces, con un primado de la imaginación como reveladora de cierto asiento metafísico de la experiencia del apreciante; también con los papeles estático del objeto y activo del sujeto, con la exaltación de las formas, etc. En todo caso, la apreciación contemplativa ha resultado equiparable a la armazón de un rompecabezas, supone piezas a encajar y parámetros a seguir, parece una operación intelectual que devela un principio metodológico de configuración, lo que se ha entendido como un paradigma. Así, para esta tendencia, un paradigma, el contemplativo, fundamentaría modelos tradicionales de apreciación de la Naturaleza como el formalismo, el objetualismo, el modelo escenográfico, el modelo artístico, diversas explicaciones que se delimitan de acuerdo a concepciones propias del arte pictórico.

Es un hecho que el paradigma contemplativo, extraído de las artes, implantado en la apreciación estética de la Naturaleza, interpretado como metaestructura de la concepción romántica del paisaje, y expuesto a la crítica, pareciera no gozar más del prestigio que le heredó la teología y la teoría artística antaño. Aunque la contemplación estética todavía ha servido para seguir alimentando el acercamiento no utilitario y desinteresado a la Naturaleza, como resulta claro en Adorno (1983), Seel (1995) y especialmente en Scruton (2011), para esta tendencia el paradigma contemplativo fundamenta, menos por adhesión y más por rechazo, diferentes modelos de apreciación estética que anuncian una especie de *ir* a la Naturaleza, el advenimiento de un nuevo paradigma. Mayoritariamente se supone que ante la experiencia y valoración de la bella Naturaleza, se tiene un papel distinto al de un turista, un metafísico o un apreciador del arte, que hay un clamor por *ir* a la Naturaleza, estar más allá del paradigma de la contemplación. Esta tendencia quiere señalar que la concepción de la apreciación estética de la Naturaleza se había basado en un paradigma que ignoraba la íntima unión entre la humanidad y el ambiente perpetuando la distancia del sujeto y el entorno.

En este panorama la revuelta anti contemplativa es evidente, lo muestra la emergencia de varias ideas de prestigio: las de no enmarcabilidad de la Naturaleza, el movimiento del sujeto y el envolvimiento espacial, propias de Hepburn, también, la valoración de la indeterminabilidad e inestablidad de la experiencia de la belleza natural en Carroll, las

ideas de un creciente rechazo del desinterés estético y del formalismo dado en Carlson y Berleant, la inclusión del factor sensorial y perceptivo ampliado de Saito (1998), etc. En ese sentido, en la revuelta surgen diversas explicaciones o modelos de apreciación de la Naturaleza que se alejan del mero formalismo (Zangwill, 2001), de lo objetual escénico (Carlson, 1979), del modelo imaginativo (Hepburn, 1966), incluso de lo mistérico de la Naturaleza (Godtlovich,1997), por ejemplo, el modelo cognitivista (Carlson, 2000), el plural (Moore, 1999), el modelo de compromiso (Berleant, 1995), el modelo emotivo (Carroll, 1993), etc.

Muchos de los modelos “no contemplativos” compiten por establecerse como explicaciones válidas o acercamientos más veraces en el clamor por *ir* a la Naturaleza. Sin embargo, y aunque se ha acudido más a la experiencia concreta, se ha buscado un modelo general para dar cuenta de un vínculo con la Naturaleza que aún resulta humanado o correlacionado. Pero el clamor por *ir* a la Naturaleza conlleva al franqueamiento de los límites con que se planteaba la relación no contemplativa en niveles inesperados; hoy, en el estudio de la apreciación estética de la Naturaleza, se busca no ahogar el germen de las explicaciones en la humanidad abstraída del entorno y retomar el ámbito de la materia que parecía haber sido olvidado. Es evidente que puede casi que contraponerse a esta tendencia, una postura inmanentista. Es como si se abriera la posibilidad de pensar más allá de la consciencia, fuera de la determinación de la materia orgánica e inorgánica en los límites de la existencia humana.

En ese punto, puede advertirse que el clamor por *ir* a la Naturaleza y despedirse del horizonte contemplativo de las artes propio de esta tendencia tiene al menos dos consecuencias importantes. La primera es negativa y surge de la sospecha de que varios modelos (el cognitivismo, el imaginativo, el emotivo, el compromiso, el mistérico, el pluralista) que prometen *ir* a la Naturaleza embargan limitaciones contemplacionistas en común. Básicamente, por el hecho de partir de una postura representacional y restrictiva, resultan modelos explicativos-normativos, pretenden estatizar la Naturaleza y el goce de la misma; como un lastre, buscan una explicación humanada, traen un primado del sujeto, del intelecto, del papel de la imaginación y en especial, del conocimiento, asumen a la Naturaleza como objeto de evaluación en la representación. Dichos modelos, no se centran en la experiencia sino en categorías trascendentales que hacen posible la

experiencia. Se hacen una imagen estática de la Naturaleza que es un producto para la consciencia. Aunque pretenden tratar de apreciaciones encarnadas, las percepciones, la imaginación, las intuiciones son direccionadas al conocimiento, al sujeto, y en general, se niegan las estructuras modificables de la apreciación, la intensidad, las afecciones, la pluralidad de las sensaciones, la modificación técnica de las percepciones y la inestabilidad de estructuras ontológicas determinantes como sujeto y Naturaleza.

La segunda consecuencia del clamor de esta tendencia es positiva. Más allá de la posible avanzada que presentan las múltiples posiciones o modelos de apreciación respecto de constituir modos de relación no exclusivamente contemplativos, tras de ellos se vislumbran otras tipologías de relación estética con la Naturaleza, otras formas de apreciación que en su formulación resultan parte de un giro al materialismo. De tal forma, en en otra postura, el problema consiste en que la apreciación ha sido planteada dentro de estructuras representacionales sujeto-objetuales propias del idealismo; pero hace falta ver la apreciación como un mecanismo inmanente y no estable de transfiguración perceptual y de articulación corpórea a entornos cambiantes. Es de notar la emergencia de otra tendencia estético -filosófica, que no sólo trata de romper con la aprehensión escénica de la Naturaleza, sino que formula una postura dinámica, experiencial, relacional, acéntrica, con la apuesta de replantear esquemas dualistas, antropocentristas y correlacionales. Tal perspectiva acude a concepciones neo materialistas, a los conceptos de bio estética, geoestética, poética espacial, apreciación encarnada, Tierra, agencia de la materia, expresabilidad, lo que parece aquí, un proyecto de gran envergadura (Figura 2).

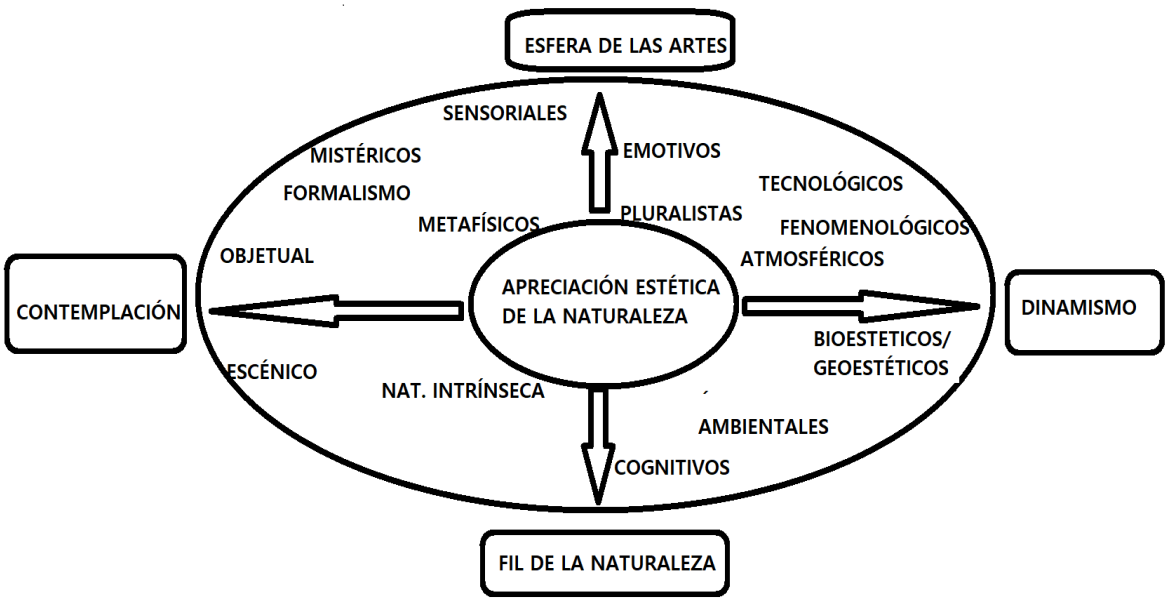

Figura 2. La apreciación entre los paradigmas contemplativo y dinámico

Este panorama permite entrever que existe una concepción de la apreciación estética de la Naturaleza fundada en el dinamismo, un modo de acercamiento materialista, menos trascendental, que supone ya no una explicación humanada de *ir* a la Naturaleza sino una compleja transfiguración de las percepciones y los órdenes materiales en el entorno. De la misma forma, resulta evidente la emergencia de un paradigma dinámico de apreciación estética que fundamenta otras maneras de entender y obrar respecto de la relación con la Naturaleza, que representa en esencia un ímpetu por *volver* a la Tierra. En la apreciación estética de la Naturaleza, se ha puesto el pensar abstracto a expensas del vivirla en el devenir; pero se trata ahora de fundar la apreciación en un paradigma referido no a una noción ideal o un ente externo, sino a la Tierra en sí y sus procesos vinculantes, a las relaciones de fuerzas, agenciamientos materiales. Es un paradigma referido a material real y funciones concretas que distingue de la lógica de la distancia contemplativa y posibilita la explicación de seres en un sistema en interfaz con un ambiente que también se transforma. No está dado en el orden del goce del sujeto por las representaciones y la idea de una belleza natural ideal y estática, sino en el orden concreto que propicia el encuentro con la materialidad terráquea sin partir de un estado idealista en el que prima la consciencia.

Es evidente que los acercamientos que aquí se identifican dentro de la postura dinámica, asumen la apreciación fuera de cierto enclaustramiento propiciado por la crítica del paradigma contemplativo, y pretenden, más que hacer un clamado por *ir* a la Naturaleza purificada del arte, cristalizar el ímpetu por *volver* a la Tierra con un sentido inmanente. Llegado este punto, este trabajo considera necesario, a partir de un estudio de la apreciación estética de la Naturaleza que interpreta las limitaciones de la contemplación y las posibilidades del dinamismo, presentar un modelo de configuración materialista de la apreciación que no acuda a fundarse en órdenes trascendentales. Se trata pues de plantear la apreciación no como una actividad representacional, ni de reconocimiento, sino como la generación de un modo de interconexión cambiante con el entorno, como generación de cierta economía afectiva, de coexistencia y supervivencia . Sin embargo, como interconexión concreta, como transacción, es algo que ha de plantearse, en un modelo que implique ciertos procesos de significación-comunicación. Al parecer, el dinamismo evita ir a las estructuras arquetípicas que prefiguran la Naturaleza antropocéntrica, vuelve a procesos relacionales de la Tierra que generan estructuras materiales momentáneas; va a diversos movimientos en diversos planos, relaciones de seres y entornos que sin un marco estable, producen una conciencia estética del entorno con posibilidades concrescentes semiótico-expresivas que brotan en la apreciación estética.

Debe abogarse por tratar la apreciación de la Naturaleza en un modelo, como un mecanismo interconectivo material y cambiante con el entorno que denota semejanzas y diferencias, regresiones, continuidades y cortes, agenciamientos y ensamblajes entendidos en términos de procesos de semiosis y expresabilidad terráquea. Aquí resulta importante delimitar un modelo que muestre cómo en el devenir de todo lo múltiple que emerge en la apreciación de la Naturaleza se encuentran grados de concrescencia terráquea, diversas formas de relación comunicante que crecen en vías conjuntas con componentes específicos, buscando una concreción estética semiótica emergente y local. Precisamente, existen varias interpretaciones metafóricas, en su mayoría sonoro musicales, de tal condición concrescente: la comprensión poético-física de la Tierra, la idea de una lengua terráquea, la famosísima metáfora biológica del devenir musical de la Naturaleza, las ideas de escucha del unísono terrenal, de sintonía y armonía terráquea. Estas formas metafóricas de exposición de una relación estético musical con la Tierra, son importantes en tanto, más que posturas correctas, entienden el fenómeno de la

apreciación estética de la Naturaleza materialmente, sin estructuras dualistas fijas y a partir del desenvolvimiento del arte sonoro. Son explicaciones que parecen presentar la apreciación como la emergencia de un plano interconectivo no estable, como una construcción orquestal de múltiples órdenes semióticos, lo que se supondría llegaría a tener consecuencias tangibles. En la práctica se invita a reconocer dichos órdenes que componen el devenir de la Tierra, esta composición es vista como una co-creación de expresividades de todos los seres y la materia inorgánica, lo que supone pues, un auto reconocimiento y la participación en el devenir concrescente de la Naturaleza, no su afrenta o su observación atenta.

Así pues, este trabajo consta de cuatro partes. La primera, está dedicada a establecer el enfoque del problema, la idea de apreciación estética de la Naturaleza como transacción, no como acto de reconocimiento; la segunda, busca la delimitación del modo contemplativo y de lo que sería el paradigma contemplativo de apreciación y sus criterios. La tercera parte está dedicada a desarrollar la propuesta dinamista, trata de establecer las limitaciones de lo que viene ser el contemplacionismo frente a lo que sería la postura del dinamismo, plantea las características de la apreciación estético dinámica y delimita lo que sería el paradigma dinámico de apreciación y sus criterios; posteriormente, la cuarta parte de este trabajo se adentra en cierta metaforología de conexión y desenvolvimiento musical concrescente con la Tierra para hacer un esbozo de lo que sería un modelo dinámico que convoca las ideas de expresión, sintonía y armonía terráquea. Finalmente, dado que se hace un acercamiento a lo que sería un modelo dinámico concrescente de apreciación, este trabajo cierra con algunas conclusiones relativas al carácter práctico de la apreciación estética dinámica. Bajo las evidentes consecuencias prácticas dadas por el contemplacionismo en el urbanismo, la arquitectura del paisaje, el turismo, orden jurídico y territorial, el ecologismo, etc., resulta ideal re introducir el cuestionamiento por lo propio en el ámbito del modo dinámico que, tanto como el contemplativo, constituye modos de ser en la Naturaleza.

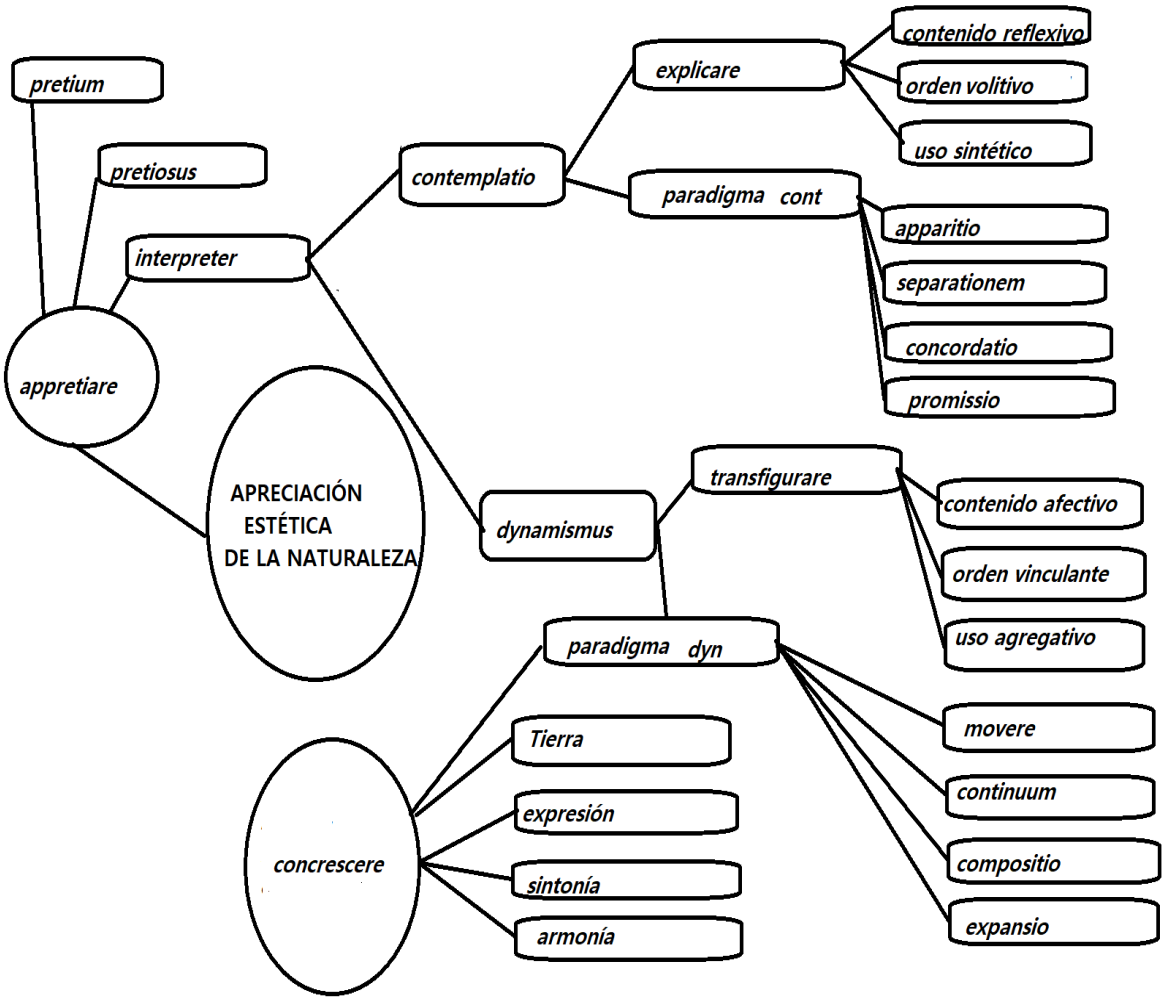

Figura 3. Esquema conceptual

1. Naturaleza y apreciación

¿Cómo te puedes ocultar de lo que nunca desaparece?
Heráclito

Figura 4. M. Tansey, *Action Painting II*, 1984, óleo sobre lienzo

"*Action painting II*", además de titularse con el término acuñado por Harold Rosemberg para referirse al acto creativo propio del expresionismo abstracto y a pintores como Pollock, pareciera evocar pictóricamente, el ejercicio de los paisajistas de la escuela de Barbizon o de la escuela del río Hudson, que buscaban representar la belleza natural, pintoresca (picturesque) o salvaje (wilderness), como acto. En este caso, se encuentra en una escena iluminada desde la parte izquierda, a un grupo de pintores representando un paisaje; la mayoría, vestidos al estilo de la posguerra, con sus caballetes dispersos en un corto valle delimitado por un río. Extrañamente, de este grupo, una mujer, a la derecha -*¿ataviada a la japonesa?*-, está sentada en el suelo, con su caballete bajo, y al lado de un reloj que marca al final un número 8 -*símbolo de la suerte y el infinito*-; su postura contrasta directamente con la bandera estadounidense que está izada con la asta alta, a toda la izquierda, tan alta que parece salir del marco. Paradójicamente, en medio fondo de la escena, pareciera verse un grupo de colinas con una baja vegetación en un contraste con unas supuestas nubes, lo que se asemeja al tópico "horizonte sobre montañas iluminadas", propio de los paisajes pintorescos. Se distingue, entre las densas nubes y una estela de luz, una plataforma de lanzamiento; de ella despega un cohete con transbordador que pareciera marchar a la conquista del espacio. Las nubes y la luminosidad son realmente, el humo y el fuego del cañón del cohete que se asemejan a un hongo invertido, a la explosión de una bomba atómica. ¿Es una broma? ¿Acaso se puede pintar al óleo el despegue de un cohete? "¿Es esta broma referencia a la apreciación de la Naturaleza? ¿Cuál Naturaleza?

1.1 De la belleza natural a la apreciación de la Naturaleza

"Dios es día y noche, invierno y verano, guerra y paz, abundancia y hambre" Heráclito

La comprensión estética de la Naturaleza no es algo nuevo y se asocia al origen y desarrollo de la filosofía. Ha estado presente en la construcción de la mitología y la cosmología, en el desarrollo de la botánica, la zoología y de la historia natural, en las eternas disputas acerca de las relaciones arte- Naturaleza, en la acepción trascendental del jardín, en el sentimiento del paisaje, en el desarrollo del maravillamiento científico naturalista o en la configuración de la imagen ecológica y medioambiental actual. Aunque en la historia de la filosofía y del arte se evidencia que son amplios los temas y diversos los puntos de vista planteados respecto de la comprensión estética de la Naturaleza, suele pensarse que el goce por la Naturaleza es un fenómeno moderno, cristalizado en el ámbito intelectual a partir de la adopción del concepto de belleza natural propio del Romanticismo y el Trascendentalismo. Gran parte de lo involucrado en la concepción estética de la Naturaleza fue algo sintetizado en un concepto acuñado con las intenciones de una época. La belleza natural, más que un concepto novedoso acerca de la experiencia del entorno, fue una especie de hito que sintetizaba en su haber distintas aspiraciones culturales, una nueva relación con lo divino, el tratar de los límites de la belleza del arte, la búsqueda de lo humano frente a lo natural, entre otros.

El origen y desarrollo de este hito de la belleza natural respondería en gran parte al espectro de problemas que se tratan hoy en el ámbito conocido como "estética de la Naturaleza". Entendida en el marco de la Modernidad occidental, el origen de la belleza natural, como un ámbito independiente del arte, se relaciona con variados factores. Algunos de ellos pueden ser, la caída de la metafísica y la autonomización del arte (Seel,1991), la profanación racional prometeica de un mundo encantado y la expansión industrial del dominio de la Naturaleza (Adorno,1983), la separación del conocimiento de la Estética y de las artes (D`Angelo, 2001), entre muchos otros. De la misma manera, la decadencia del gusto burgués por la belleza natural en el siglo XIX suele entenderse a partir de una gama de procesos. Véanse como ejemplos, la especialización de la Estética en Crítica (Hepburn, 1966), la exaltación del arte, la sociedad industrial y la técnica moderna (Adorno, 1983), el agotamiento de la representación de la belleza natural

(Parsons,2008), la preponderancia de la subjetivación-objetivación del arte y el desarrollo del vanguardismo (D´Angelo, 2001), entre muchos otros.

Precisamente el hito de la belleza natural denota para la cultura contemporánea un resquebrajamiento de la concepción estética de la Naturaleza; es un hito del pasado, del no retorno. Este punto de no retorno es a la vez el punto partida para Adorno y Hepburn, les permite señalar que hubo una expulsión momentánea de la belleza natural del sistema de la filosofía moderna evidenciando que ya en el último tercio del siglo XX, era un tema cuasi-olvidado para los estetas. Aunque parece que la belleza natural vino a tener un resurgimiento inesperado en la filosofía contemporánea, ella resurgió carente de lo que pudo englobar antaño. Esta carencia al parecer se hacía menos evidente en la ecología, el desarrollo urbano- industrial, en la reacción del arte a los espacios museográficos, como puede leerse en Carlson (2000) y Berleant (2007). Tal vez, es por ello que los trabajos de Hepburn y Adorno sobre la belleza natural se entienden como una especie de recuperación o de reivindicación temática que, sin embargo, deja el sinsabor de referirse a una belleza ya no atendida, pérdida, o evidentemente, inactual.

Aunque, no puede asegurarse un ocaso definitivo de la belleza natural, sino incluso, la ampliación de sus problemáticas en diferentes perspectivas, es un hecho que el uso del término denota cierta estrechez respecto de lo que aspira este tiempo. Ha venido a cobrar importancia el hecho de que hay una fina y gradual dilución de la belleza natural, del sentimiento que se le asociaba, del concepto que embargaba y de la actitud tradicional del espectador, lo que ha conllevado a primar hoy el ejercicio mismo de lo que se entiende como apreciación, lo relativo al cuestionamiento por formas de valoración de la experiencia de la Naturaleza misma. Es evidente que gran parte de la reflexión estética-filosófica de las últimas décadas se centra específicamente en la “apreciación estética de la Naturaleza” denotando su distancia respecto del enfoque de lo que fuera reflexión por la belleza natural. Tal como lo refleja la amplísima gama de trabajos que han venido a llamarse “La apreciación estética de la Naturaleza”, la noción denota un campo particular de investigación en la Estética contemporánea que crece exponencialmente. Se sabe que el término en sí mismo deriva del trabajo de Ronald Hepburn (1966) y se torna ejemplar con Carlson (1979), en una perspectiva propia de la filosofía analítica que

buscaba distar de la reflexión ensimismada y romántica sobre la belleza natural simplificada en el paisaje pintoresco.

Aunque la belleza natural se ha tornado reminiscencia de otra época, todavía parece necesaria la alusión, no a la belleza artística sino al ejercicio apreciativo hacia el arte para constituir una apreciación de la Naturaleza que se quiera entender cómo específica. Se supone que, si la producción del arte se asimila o sobrepasa a la Naturaleza y sus objetos, el problema no resulta ser de la experiencia sino del análisis que las equipara ocultando lo evidente. Desde los trabajos de Hepburn, y en las últimas décadas, se ha venido a recalcar que en la apreciación de la Naturaleza no hay objeto específico, no hay autores, no hay modelos, estilos, comparaciones entre formatos, incluso, a veces, contenidos o conceptos. Así, la apreciación de la Naturaleza pareciera constituirse negativamente respecto de la apreciación del arte; refiere a la no artefactualidad, a la no contención por marcos, a la no representabilidad. En autores como Adorno, Seel o Scruton vino a cobrar cierta importancia esa negatividad para señalar que la relación con la Naturaleza es una especie de apertura al mundo de lo indeterminable y lo no-instrumental. En otros, como Berleant y Carlson, el aprecio por tal negatividad de la Naturaleza vino a convertirse en un proceder vacuo que desconocía a una Naturaleza en sí misma caracterizándose desde una vista trivial del arte o desde divagación superflua y poco ambientalista. Por ello, vino a cobrar importancia si en la apreciación la atención es seria o trivial, si resulta positiva, si la apreciación va dirigida a lo objetual o a la Naturaleza global, si está separada o fundada en las esferas de comprensión artística, científica o moral, si *va* realmente a la Naturaleza o a sus caracteres formales, incluso, si se adecua a la percepción integral de la Naturaleza como parte del estar en la Tierra.

La aspiración que otrora pretendiera delimitar una belleza natural frente a la artística ha derivado en la pretensión de hablar de cualidades estéticas de la Naturaleza (Parsons, 2000), pero, sobre todo, de formas correctas de apreciación de la Naturaleza misma. Esto denota una clara influencia del idealismo, del esencialismo y de la analítica, pues ha pretendido entenderse que la apreciación estética de la Naturaleza, es una especie de dispositivo o mecanismo que debe corregirse, orientarse o fundamentarse con modelos teóricos y conceptos herméticos. Diríase que la discusión acerca de la correcta apreciación se ha centrado en aquello que necesita la teoría, pero se sabe de fondo que, en la experiencia, hay algo que se ignora. Acertadamente señalaba Carroll (2010, p. 375)

que existe la falaz creencia de suponer que un sólo modelo teórico de apreciación se aplica en todos los casos a la experiencia de la Naturaleza. Algo cercano de Seel (1991, p.13) quien señalaba que la Naturaleza es producto de diversas abstracciones disciplinares por lo que hay una dificultad por hacernos a una sola imagen de su experiencia estética que pretenda fundar o corregir a las otras. Aunque no hay un criterio correcto de relación con la Naturaleza con respecto de otros, solo se evidencia que los criterios entran en una relación normativa entre sí, en una complementación correctiva que resulta necesaria en la discusión filosófica y la práctica artística pero que al parecer es lejana de la experiencia apreciativa y de la Naturaleza.

Precisamente, al dejar de lado la idea de belleza natural, al seleccionar el término "apreciación estética de la Naturaleza" y no "apreciación del paisaje" (o del medioambiente), la tradición pretende delimitar cierta intención. A veces hay que pensar si, realmente, por más cercanos que puedan plantearse, son sinónimos paisaje y Naturaleza. Hay en la tradición una idea de *ir* a la Naturaleza en tanto ella misma, tal como se prefigura en Carlson o en Budd; parece que se tratara de un concepto instanciado, de una idea experiencial o de una suma perceptual, pero que no es del todo errática porque remite la atención a lo buscado como un *ser en sí* fuera de la cultura (Scruton, 2011, p. 59). En un sentido, el paisaje está determinado culturalmente, es un *ser para*, y claro, no es un artefacto, por ejemplo, para ser apreciado visualmente, artísticamente, pero ni siquiera alcanza una esfera no artefactual, que parece ser el caso de la Naturaleza orgánica, física, procesual. Aunque se señala teórica y válidamente que el hombre y la cultura determinan la Naturaleza –como paisaje-, es saber sentido que la Naturaleza, sus fuerzas, procesos, su devenir total de los fenómenos la que determina al paisaje y todo el resto que sea su referente. Ya se tuvo, se tiene y se tendrá una idea del paisaje, siempre será un referente de la Naturaleza estetizada, panorámica, artefactual, estéticamente dirigida, no la Naturaleza.

Ya sabía Simmel en su "Filosofía del paisaje" (2013, p. 45) lo importante de distinguir el paisaje como unidad de análisis de la apreciación de la totalidad natural. Ya Adorno señalaba que sólo una humanidad libre de las ataduras de los nacionalismos y de las huellas de la historia podría disfrutar libremente de la Naturaleza en el paisaje. Está claro que no se pueden obviar las concepciones panorámicas, que hay una condición

vivificante pero la Naturaleza no tiene porqué ser diluida en el paisaje. El paisaje es, como dice Seel, una unidad de la Naturaleza, pero evoca una unidad distinta a la que evoca el fondo del mar o los cráteres de los volcanes. Tiene siempre un alcance práctico y tangible, en arquitectura, urbanismo, política, ecología, etc. Hay un nivel de conocimiento compositivo y utilitario involucrado, artístico, geográfico, histórico, nacional, territorial, humano. Evidentemente, se encuentran, usos distintos del término paisaje en los que se vindica su valor estético como Naturaleza, por ejemplo, desde la identidad de los espacios, en donde se replantea su sentido subjetivo o artefactual, como parece ser el caso de D´Angelo (2001), y en Berque (2009) con la idea de hacer o tratar del paisaje sin concebirlo en la mirada. Con todo, conservar la idea de apreciación de la Naturaleza y no del paisaje, lleva a una temática que en últimas aquí parece mejor fundada, pues se establece entre las relaciones del arte y de la ciencia con la Naturaleza, y no se delimita en una unidad sintética aleatoria, llámese paisaje, que le reemplaza y que, en vez de *ir* a la Naturaleza, la diluye en referencias humanadas.

De forma similar, siguiendo a D`Angelo (2001), sucede con el uso del término “apreciación del medio ambiente”. Este último resulta focal, pseudocientífico, moral, correctivo, busca respuestas objetivas, a veces paliativas, a un problema: lo técnico y éticamente correcto. Para D´Angelo (2001, p. 73) no se puede suplantar el medio ambiente por el sentido estético de la Naturaleza, ni por una defensa moral, o si se quiere, técnica y científica. Tampoco se pueden, sólo esgrimir razones estéticas, para realizar la ecología pues la belleza natural no es una experiencia secundaria ni se resuelve en órdenes técnicos. Hay que repetir aquí que es claro que no se puede negar la importancia del ambientalismo, pero es necesario retornar al hecho de que la experiencia estética de la Naturaleza es un valor en sí mismo, lo que, de hecho, tiene consecuencias prácticas. Por lo demás, la apreciación estética, aunque refiera en algunos casos al interés medioambiental, no es el foco único de la atención. En general, algo que deja la reflexión romántica sobre la belleza natural, es que se puede aspirar a tratar de mantener la experiencia apreciativa de la Naturaleza bajo una dimensión estética que no es exclusivamente la cognitiva o la ambiental –por incorrecto que ello suene. Tal como señala Morton (2007) muchos ecologistas y cognitivistas caen en la inmediatez, en el uso de categorías tradicionales y diluyen la Naturaleza como un objeto de intencionalidades, y así, por ejemplo, pensando en reestablecer una unión entre lo

virgen y la humanidad, establecen un problema que crean como principio y hacen reclamaciones que la mayoría de las veces no competen a la Estética.

A nivel general, así como se ha pretendido dejar en el ocaso la idea de una belleza natural, con la idea de una apreciación estética de la Naturaleza se quiere, a veces, demarcar la distancia de apreciar el paisaje o al medioambiente porque tienen un alto interés humanado. Por lo mismo, en la apreciación de la Naturaleza, ya no en la experiencia de lo que antes llamaban “belleza natural”, hay también un núcleo animista y significante que remite a un estado de fuerzas y movimientos no producidas por la consciencia cuya referencia es la totalidad de procesos naturales que parecen guardar una unidad en un *ser en sí*. La belleza natural, el paisaje, el medio ambiente, como unidades analíticas de la Naturaleza en el arte y la ciencia, pueden hacer referencia teórica a esa totalidad de procesos unificados, pero, no necesariamente la totalidad de los procesos unificados, ni los procesos mismos, hacen referencia al paisaje o a la ecología. El paisaje y el medioambiente, son referentes de la Naturaleza, pero distan, si no, limitan, el aprecio estético por la Naturaleza en el sentido acá indagado.

Complementando lo anterior, puede verse cómo Iseminger (1981) hace notar que alrededor del estudio de la apreciación estética de la Naturaleza se pueden distinguir diversos tipos de acercamientos. En este caso, aquí se pueden señalar cinco: el más tradicional, sociológico-histórico como el que podría establecerse desde Adorno y la prestante obra de D`Angelo (2001) en que la apreciación deriva de condiciones históricas condicionadas y mediaciones sociales; por otro lado, un acercamiento cognitivista, prescriptivo que trata de apreciaciones correctas mediadas por el conocimiento científico como en Carlson (1979); también se puede tener el acercamiento ontológico o formal, como el que podría darse Budd (2002) o Zangwill (2005), en el que la apreciación deriva de las formas y la condición esencial de la belleza de la Naturaleza en sí y del conocimiento, independiente del arte; un cuarto acercamiento fenomenológico, por ejemplo en Seel (1995), Berleant (1995) y Griffero (2010), en el que la Naturaleza es perceptible estéticamente como el arte, por ser camino de acceso al *Mundo de la Vida*; y finalmente, un acercamiento materialista, planteado originalmente en este trabajo, en el que la apreciación deriva de un estado específico de atención-aprehensión estética afectiva-conectiva hacia el entorno concreto, más que de una realidad trascendente y

humanada; algo a plantear en un recorrido por una diversa gama de autores entre los que destacan Böhme (2017), Deleuze- Guattari (1998), Grant (2006), Woodard (2013) y de Landa (2012). Autores que ya no vienen a denominarse analíticos o continentales, ni cognitivistas y no cognitivistas, o universalistas y culturo-historicistas (Maskit, 2014) sino más bien, geoesteticistas, como aparecen sugeridos en la obra de D`Angelo (2001).

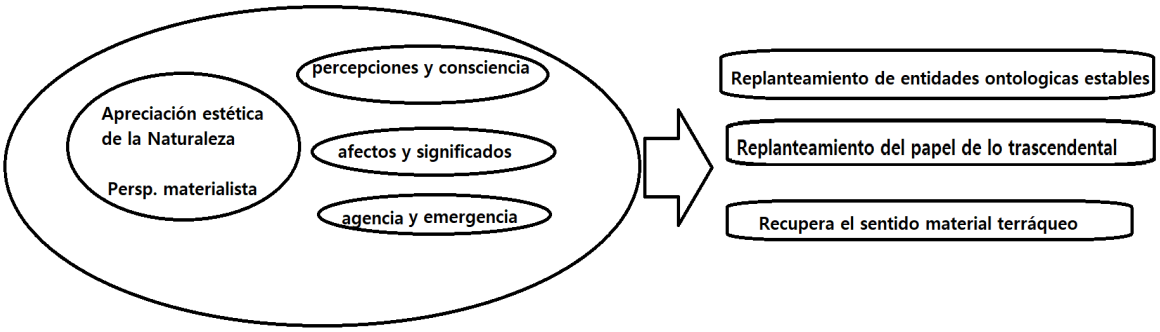

Figura 5. Apreciación de la Naturaleza enfoque materialista

Un enfoque geo esteticista es materialista y debe pensar la apreciación como una forma de atención-aprehensión particular generada en la transacción o comunicación con el entorno antes que un estado de consciencia. Con esto no se sugiere un materialismo vulgar y hedonista que prescinde de la conciencia, pero no se trata de la cultura, ni la historia en sí, ni la primacía de condiciones antropológicas sino la primacía inmanente de las cosas, de los materiales y la diversidad de la organización de la experiencia concreta del ser natural. Se entiende que la conciencia estética surge de la relación con la materia expresiva y por tanto se necesita una investigación en la esfera perceptual afectiva y semiótica- lingüística, que permita pensar cómo se transmite o transacciona el significado y el sentido en la vivencia apreciativa de la Naturaleza en entornos puntuales, más allá de acudir de nuevo a la belleza natural, o a la generación de un modelo totalizante que se oponga al arte o diluya toda distinción entre arte y Naturaleza. En tal caso, resulta importante volver a analizar los elementos materiales implicados en la idea clásica de un intercambio económico significativo, retomar lo que se conociera como la *appretiare*, así como lo involucrado, el objeto del valor y el papel del apreciante, esto permite analizar distintos modos del aprecio estético por la Naturaleza que vienen a ser entendidos como contrarios: el contemplativo y el dinámico.

1.2 Appretiare

Los hombres que desean saber del mundo deben aprender de él en detalle. Heráclito

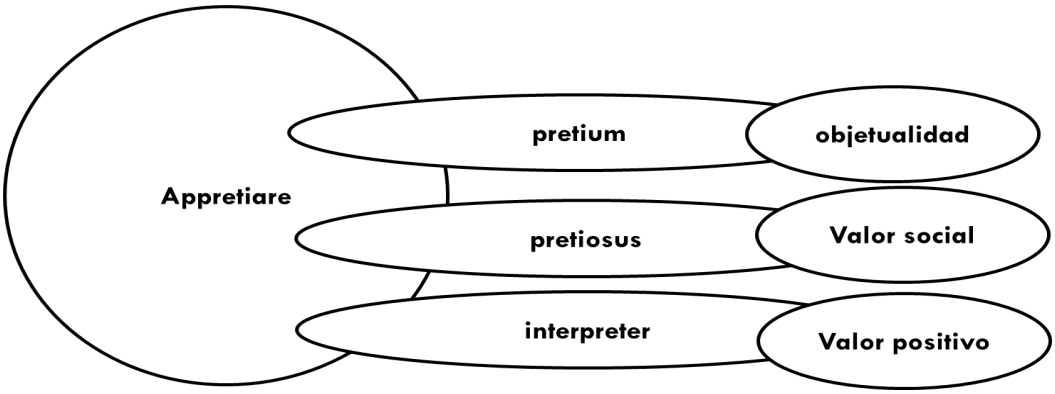

Figura 6. La appretiare

La mayoría de los estetas de este tiempo deberían recordar que el término "apreciación" deriva de la palabra latina *appretiare* (Iseminger,1981, p. 2). Esto, porque así se invoca un factor económico o material con procesos de transacción, intercambio, depreciación y amortización que debería ser incluido en la explicación acerca de la apreciación estética. Precisamente, en el "The Concise Oxford Dictionary of English Etymology" (1996) el verbo *appretiare* denota una relación económica, lo que puntualmente era una discusión acerca del precio de algo, de allí que la palabra derive de la combinación de las raíces *ad: hacia*, y de *pretium: precio*; algo así como: "hacia lo que se precia". En su vieja connotación el término "apreciación" hacía referencia a una situación en que se combinaban hechos y valores para tasar o fijar un *pretium,* el precio a un objeto (Haines, 2000). Apreciar era algo más que una operación intelectual o abstracta, era una especie de consideración actual, piénsese en acordar el valor de un metal precioso o el de una cosecha. De tal manera, un ofrecimiento, un regalo, una compra, una obra, venían a ser cuestiones que requerían valuar un objeto o cierta obra dentro de un ámbito de significados; tasar, *ir* a lo que se aprecia, dirigirse a algo que embarga. Y es que, este *ad-pretium,* el *ir hacia lo preciado*, señala, como reconoce Iseminger (1981, p. 10), que la "apreciación" era una noción planteada del lado del papel de un consumidor en una transacción, de allí la cercanía etimológica entre *appretiare, pretium, pretiosus* e *interpreter*. El *interpreter* (apreciante), quien mediaba en una transacción, que se encontraba "entre el precio", aparecía un como valuador mediado; ello implicaba, la

consideración del *pretium* (objeto apreciado) y de lo *pretiosus* (cierto parámetro de medida).

La apreciación refiere a una economía, más que del dinero, de las relaciones que se tienen en cuenta para *ir* a lo preciado. Por eso el ejercicio de *ir* a lo preciado, la apreciación como una transacción que se fijaba desde valores cambiantes, que denotaba movimientos y fijaciones de precio, se vino a entender a su vez, como un desciframiento significante, una labor de un intérprete en contexto. Ese *ir* a lo preciado, el apreciar, era equiparable al hecho de "hacer notar", de "dar cuenta" de algo importante, más o menos, del hecho de ser consciente, a veces, de comunicar o hacer reconocer a otros, a un auditorio, una cualidad a resaltar, por ejemplo, la virtud: "las proezas de un aguerrido espartano en la batalla", o lo precioso: "un mineral piedra o metal valorable, un pago de alto precio", o lo útil, "las cualidades funcionales de un objeto técnico como un juguete, una máquina, un objeto". Este "dar cuenta" o "hacer notar", no era algo privado, resultaba un tipo de actividad validada desde el uso de criterios del contexto del *interpreter,* que se encontraba "entre" el "precio". Es decir, el *interpreter* requería de un conocimiento económico de los objetos, del *pretium*, tanto como de los valores sociales implicados en los mismos, de lo *pretiosus*, lo que le hacía un tipo de autoridad en la *appretiare*. Así, el *interpreter* debía hacer coincidir la fijación del *pretium* material con respecto de lo *pretiosus* o un parámetro que resultaba contextual.

El carácter transaccional de la concepción de la *appretiare* sugiere cierto papel activo del *interpreter* respecto de un entorno económico de obras y valores; para él hay distintos niveles de significación, de simpleza y complejidad en la relación con lo apreciado. Puede decirse que la apreciación depende de cierto carácter volitivo, la atención del *interpreter* está mediada por su propia condición de apreciar algo, por ejemplo, puede distraerse de lo que aprecia. En otras palabras, a veces no se dimensiona lo que la apreciación demanda: volición pura, afección y claro, significación. Por ello la volición se establece en distintos canales. Si se asume que la atención sea una especie de amor por las cosas –recuérdese la idea de empatía-, no importará, o al menos no será condición, que la carga cognitiva pueda implicar la valoración, por otro lado, puede pensarse ya no en la empatía sino otro tipo de relación, por ejemplo, en valorar las posibilidades documentales de un dibujo como "El valle del Arno" de da Vinci, es claro que la volición denota que existen muchos tipos y niveles de *appretiare,* sea por una persona, una acción, un

recuerdo, un descubrimiento, un documento, un lugar o un dibujo, pero en todas puede hablarse de una relación afectivo-cognitiva.

Se reconoce en todos los acercamientos apreciativos un ejercicio volitivo de atención afectiva hacia el *pretium*, ellos denotan cierta intención por *ir* al trabajo o al material invertido en algo, a algo que embarga, que cuesta, que afecta al sentido. Hay un punto de partida que marcaría la particularidad de la apreciación, sea por un objeto, acción o recuerdo, y es el hecho de que en ella se da cuenta tangiblemente, como en el caso del valorar un metal precioso, de las cualidades de lo apreciado, como causas externas. El saber de tales causas determina un estándar de su medida, un canon que excede la esfera individual del *interpreter* y de las cosas, lo *pretiosus*. Hay un carácter pseudo objetivo en la referencia que hace lo *pretiosus* a una cosa valuada. La cosa tiene un registro propio que es reconocido por un grupo que la toma como norma. Por ello el *pretium* es algo valioso, algo deseado, apetecido, necesario o admirado, algo que genera satisfacción, felicidad, que supone tangibilidad, inmanencia o un mundo práctico.

Sin embargo, algo como el bosquejo de da Vinci, “El valle del Arno”, visto ahora como arte y no como un documento, puede aparecer bajo una luz distinta; en él ya no resulta determinable esa causa externa como causa física o medible. Contra la condicionante idea de desinterés estético en la apreciación, la búsqueda de relacionamiento *profundo* con los objetos, requiere de un plus, requiere de volición del *interpreter.* Una especie de actitud comprometida con el objeto o la acción, que busca extender el lazo de atención significante por el mismo. En la apreciación se puede distinguir entre “el poder apreciar algo que se tiene o presenta y no hacerlo, como el amanecer” y “el deber voluntario implicado en hacerlo, como resulta continuar el apego por la vista del horizonte al amanecer porque se goza mucho”. Se puede distinguir entre “apreciar el arte ecológico porque es correcto, aunque no sea interesante” y apreciarlo porque “emotivamente conecta con la Naturaleza redimida”.

Respecto del arte, el núcleo económico de la *appretiare* (*pretium, interpreter, pretiosus*) adquiere un orden particular. Con Haines (2000, p. 532) se entiende que hay elementos y formas estandarizadas de la apreciación del arte, un marco, un contenido, estructura, composición, balance, ritmo, escena, figura, género, etc., lo que supone habilidades

perceptuales y lingüísticas para discriminar lo apreciado. La apreciación del arte pareciera dar apertura a un objeto como si este trascendiera su propia materialidad, como si mostrase algo más que su causa externa, pero al tiempo, acentúa la idea de una sensibilidad ampliada del *interpreter* y su bagaje para incrementar, hacer notar, el *pretium* de lo apreciado. Y no se trata siempre del ejercicio aséptico de un crítico de arte, del frío despliegue de conceptos relativos a un objeto artístico, como si fuese, una operación mecánica propia del círculo museográfico, sino de un ejercicio de afirmación afectiva, no de depreciación. La apreciación profunda del arte*,* viene acompañada de un positivo afecto interno. Apreciar un cuadro, o sentir la música, tasar su *pretium*, conlleva una fuerte carga afectiva, un positivo goce de evaluar lo que se siente, goce que casi siempre difiere del placer que se asocia a la experiencia estética libre, espontánea y desinteresada. Apreciar artísticamente una obra de arte supone algo más complejo que gustar o no de ella (Carroll, 2004), supone que hay una estima, atracción, compromiso expansivo de lo que se valora, una conexión, un contexto, y una acepción interna de tal conexión que busca ser explicitada.

Al tener un carácter diferenciador en el ámbito del arte, la apreciación estética es un acto que permite hacer de forma sentida una clara distinción entre “disfrutar” y “tener placer en saber al evaluar”. Aquí, no parece válida la pregunta de si el goce corresponde solo a la experiencia sensorial, sino la forma en la que se amplifica la sensibilidad. La apreciación es estética porque genera estados de respuesta y afección, significación, agrado, deseo, corporeidad, expresabilidad, no está referida exclusivamente a un mundo trascendental. Se aprecia estéticamente algo, sólo al hacer una evaluación favorable de acuerdo con el núcleo de las relaciones materiales entre *interpreter*, *pretium* y *pretiosus*; por ello tampoco se trata de una reducción a la mera sensación bruta. No puede sólo equipararse, la apreciación estética con el disfrute, ya que esto conduciría a una interpretación hedonista del valor y una reducción de la percepción múltiple que propicia el encuentro con el Arte (Gaut, 2007, p. 29). Se puede disfrutar la presencia de una cualidad, como un color, o, por otro lado, se puede tener placer o deleite en saber de algo de una obra que embarga cualidades, y con la que se tiene cierto tipo de encuentro, un encuentro que se entiende que “es bueno” en materia de la experiencia misma, “bueno estéticamente” llegando, en un despliegue, a encontrarlo como algo que en el goce es “maravilloso” (Walton, 2008, p. 12).

Parece que toda apreciación estética que se desarrolla bajo una sensibilidad ampliada, esto es, no referida sólo al disfrute, fuera la vía adecuada de receptividad y goce de lo apreciado. El poder apreciar correctamente, se ha distinguido del poder apreciar de forma sensible, aunque ambos sentidos coexistían tradicionalmente, por ejemplo, en Schelling. En este respecto pueden notarse dos paradojas derivadas de tal distinción. Por un lado, parece que caprichosamente, la apreciación estética siempre está fuera de foco. La apreciación estética debe ser limitante y excluir experiencias a las que se les asigna un valor sin tener el goce de saber de ellas, como el olor de un gran libro, y ser también, demasiado amplia, y contar con experiencias que no se aprecian, como la lectura de palabras desconocidas. Por otro lado, la apreciación estética parece ser en la experiencia espontánea, caprichosamente ambigua: se puede apreciar algo que no gusta, cierta canción, aunque no guste el género musical o al revés, se puede apreciar algo de una especie que no guste, una obra de arte contemporáneo, por ejemplo, que llega a sorprender.

La idea de que hay una apreciación estética adecuada o correcta, deriva de asumir que ella es una especie de operación independiente del objeto, del entorno o del sujeto, como si fuese, no una transacción con un trasfondo semiótico, sino una operación estable. La tradición, dígase Stolnitz (1960), Dickie (1964)[1], bajo el entendido de que la apreciación estética consiste en una forma de encuentro y evaluación que conlleva al gozo, supone que lo apreciado se debe a la actitud estética del sujeto, o bien, que lo apreciado consta de características intrínsecas, cualidades, ya sea formales o conceptuales. Parece que la discusión acerca de la correcta apreciación no permite descubrir nada más que la constitución técnica y regulada de la apreciación misma. Pero la apreciación estética se establece en perspectiva de profundizar la relación con el objeto y la generación de explicaciones que amplían el goce de la experiencia del sujeto mismo, esto es de

[1] Según Carlson (2008, p. 103) la idea de actitud estética o el “querer ver más” se remonta a Stolnitz(1960), quien caracteriza la apreciación como la toma de forma efectiva de la actitud estética, una especie de desinteresada atención simpática y comprensiva a ciertos objetos que se encuentran abiertos, a dicha atención y son por ello estéticos. Así la actitud estética implica el paso a la atención y al compromiso con el objeto externo, en tanto es lo que se organiza, diferencia, guía la experiencia. Por otro lado, se tiene a Dickie (1964) quien es crítico de la idea de desinterés, en tanto es difícil ligarlo a la actitud estética, de hecho, tal vez ella no sea más que un mito, pues una actitud desinteresada que establece los límites de lo estéticamente relevante, al parecer es vacía. Para Dickie no puede ser desinteresado lo simpático, ni es fácil señalar que hace a un objeto estético fuera de los otros elementos extra estéticos. Es dudosa la actitud estética y también que haya cualidades estéticas en sus propios términos.

amplificar su valor. No hay una sola vía o forma preestablecida de apreciación estética sino cúmulos de intentos de enfoque y claridad sobre la misma. Es decir, tal como en una transacción, hay sentidos viables, un núcleo de coherencia, de sintonía, intensidad e interacción, la apreciación estética no se limita a un reconocimiento teórico ni aislacionista. Así, no resulta válida la pregunta por la forma correcta, ni la pregunta esencialista por lo bello, ni por unas condiciones estables de la apreciación, más que por las condiciones materiales relativas de la valoración significante.

Con todo, un criterio correctivo de la apreciación estética está en el hecho de que la atención aprehensiva se dirige a expandir y reduplicar la experiencia, no sólo a explicarla. De tal manera, el *interpreter* se vale tanto de una apreciación atenta, como de una atención percepta. En el primer caso, piénsese en la atención del músico que sigue la partitura y los movimientos orquestales para introducir un solo en las notas y el momento preciso, allí juega un papel importante entender, vislumbrar. En segundo caso, piénsese la atención del bailarín, que tiene un sentido físico, que sigue los movimientos en el ámbito corpóreo, en el que juega un papel importante, adecuar, anticipar, coordinar. Aunque el fenómeno de la apreciación estética no se agota ni se acota en una postura esencialista, como la cognición, la imaginación, la percepción subjetiva; aunque toda apreciación estética se caracteriza por ser incompleta, impura, cambiante, modificable; aunque el juicio estético sea coherente en un ámbito lingüístico limitado y demande correctividad y soporte objetivo; la intensidad de la apreciación estética atenta y percepta, parece ser la base de la idea de un tipo de apreciación como acercamiento verídico.

La apreciación verídica se elevaría a una complejización, que no es propia del todo atento-perceptual. Puede estar basada, afectada o sustraída respecto de contenidos perceptivos- sensoriales, artísticos, científicos, morales, etc. Supone que, en el propósito de encontrar cualidades dignas de aprecio, el *interpreter* se vale de un conjunto de expectativas materiales discriminatorias, que centran su perspectiva sobre el objeto, así combina campos semánticos, palabras de un lenguaje que pueden ser clasificadas en conjuntos de conceptos relacionados. Apreciar correctamente requiere cierta competencia económico-lingüística, se seleccionan palabras de acuerdo a circunstancias, se buscan palabras en las que se reconozca una compleja situación de apertura sensitiva, de la percepción y la atención. Tal competencia ubica entre diferentes estratos la esfera de apreciación (*interpreter, pretium, pretiosus*), de allí que sea

generalizada la tendencia a explicar lo apreciado desde criterios trascendentales y el papel de la imaginación, o desde criterios existenciales, científicos, o desde criterios hermenéuticos, narrativos, emotivos o criterios deconstructivos, analíticos, técnicos, del *interpreter*.

1.3 La apreciación estética de la Naturaleza

La Naturaleza gusta de esconderse. Heráclito

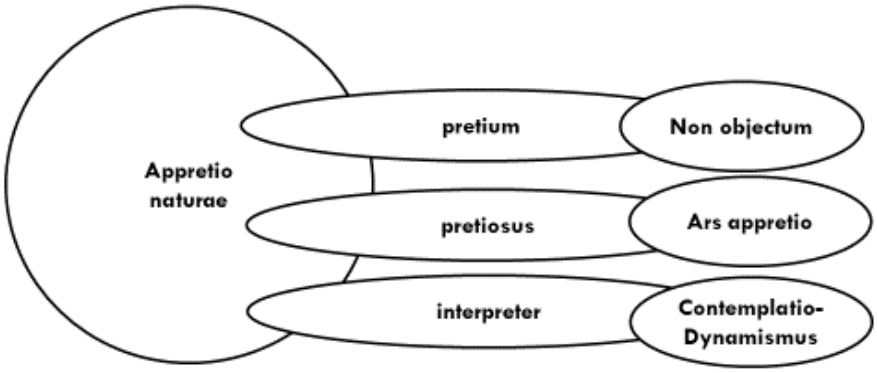

Figura 7. La apreciación estética de la Naturaleza

Recuérdese el sentido económico y estético de *ad*: ir hacia y *pretium*: precio, y piénsese en lo que implica *ir hacia lo preciado* como Naturaleza. Hay un nivel específico, particular y complejo en el que se ubica la apreciación estética de la misma. Tal consideración requiere de unas condiciones diferentes a las del aprecio por un documento, a las de la apreciación de un dibujo como el *Valle del Arno*, al aprecio entre espartanos o el aprecio por objeto del arte, tal consideración tampoco parece dirigirse al ámbito de un mundo natural o sus fenómenos como si fueran cosas. Aunque en la tradición filosófica no se desarrolló a fondo el concepto de apreciación estética de la Naturaleza, pueden rastrearse posturas que distinguían la belleza natural de la experiencia del arte. Hutchinson, Rousseau, Shaftesbury, Baumgarten permiten entrever que no era una tarea menor, y que la mera equiparación de belleza natural y artística era una especie de rebajamiento de lo natural que debería evitarse.

Ese *ir* a la Naturaleza se había esbozado ejemplarmente en la concepción de la belleza natural en Kant. Más que por el establecimiento de la distinción entre belleza pura y

adyacente, la belleza natural se asociaba a un tipo de vivencia en un espacio concreto, a una multiplicidad natural que asaltaba al espectador refiriendo un orden estético que tendía hacia lo ilimitado, hacia lo suprasensible. En general, la apreciación se dirigía a un espacio natural en sí mismo al que se tomaba por Naturaleza como totalidad organizada, como un referente del *Kosmos* (orden). Es importante recordar que, gracias a la concepción de la belleza natural de Kant, la idea de la apreciación estética de la Naturaleza se ha entendido en la tradición filosófica bajo ciertas directrices determinantes: cierto tipo de atención no utilitaria o desinteresada, el papel fruitivo de la imaginación, el papel limitado del conocimiento, la acepción de una técnica natural; de la misma manera, pueden notarse en Kant los principios del formalismo, del modelo metafísico, del cognitivismo, de la contemplación y del dinamismo.

Gracias a Kant, la apreciación estética de la Naturaleza ha estado entendida en la tradición moderna en términos de una gama de experiencias contemplativo-explicativas. Y claro, hoy como en ese tiempo, sigue resultando plenamente válido el supuesto de que, para el *interpreter*, la belleza natural es algo digno de contemplación. Todavía persiste en teoría, la idea de una velada apreciación estética de la Naturaleza juntada a la promesa utópica de hacerla diáfana. Sin advertirlo, se ha heredado a la contemporaneidad, no sólo cuestionamientos acerca del aprecio por la Naturaleza con relación a algunos límites respecto del arte, sino la pregunta por un ámbito propio de la apreciación estética entendida bajo un modo no contemplativo. Hoy la apreciación de la Naturaleza tiende a estar explicada en un rango muy amplio que excede el modo en el que se explicaba la experiencia de la belleza natural, se disloca la relación kantiana sujeto-objeto y el condicionamiento del ámbito material al ámbito trascendental. La tradición contemporánea busca demostrar que la apreciación de la Naturaleza conlleva a algo más que a su concepto, refiere a una relación material o armonizante con la misma en un nivel nunca antes esbozado, por lo que puede hablarse de un “modo dinámico” o transfigurante.

En caso de la Naturaleza, la *appretiare* permite plantear su experiencia valorativa como una invitación a pagar algo como retribución, pero más que con un inevitable juicio desinteresado, con una actividad determinada por el sentir; apreciar implica dar una amortización, un sentirse-hacer en el entorno que impone al *interpeter* su participación. Así, la apreciación estética de la Naturaleza responde a una organización particular del

núcleo *económico-estético*. Intentar entender su particularidad convoca ir al *pretium*, a la Naturaleza en tanto ella misma, porque es el objeto valuado de la experiencia; ir a lo *pretiosus,* a la apreciación de la Naturaleza como algo discernible de la apreciación del arte, porque así se establece un polo amortizante, un parámetro comparativo de la valoración*;* e ir al *interpreter*, a la sensibilidad ampliada del apreciante, puesto que en él radica la percepción, el foco de la atención volitiva y la reflexión vivenciada, el modo de apreciación contemplativa y/o dinámica.

1.3.1 *Pretium naturae*

> *Este cosmos, que es el mismo para todos, no ha sido hecho por ninguno de los dioses ni de los hombres, sino que siempre fue, es y será un fuego eterno y vivo que se enciende y se apaga obedeciendo a medida. Heráclito*

Un valor intrínseco, el *pretium*, difiere de un parámetro. El *pretium* refiere a lo que la cosa *es*, el parámetro refiere a la manera en la que la cosa *es* regulada en un marco de relaciones. Con todo, el valor estético, como *pretium,* trata de las cualidades de la cosa, la forma, el diseño, el material, la expresión, etc., y el parámetro refiere a las reglas dadas en una economía de relaciones, por ejemplo, afectivas, artísticas, museográficas, lingüísticas. Puede decirse que la Naturaleza vale en sí misma, que se aprecia o vale por lo que ella *es* fuera de los parámetros que la hacen valer; por ello, es generalizada la costumbre de entender que se puede definir lo que la Naturaleza *es,* mostrar lo que de ella vale dentro de un dominio conceptual. Aquí resulta importante recordar a Pryer (2013) y un interesante intento en el cual esboza 6 tipologías de Naturaleza: como un estado original, como un grupo de objetos que comparten propiedades, como un dominio gobernado por un conjunto consistente de leyes, como una unidad dada una gama de fuerzas y procesos, como un sistema interactivo interdependiente, y como una unidad ideal. Sin embargo, la tarea de Pryer no trata del carácter estético de tales tipologías o ellas no se aplican a la apreciación estética en absoluto. Ha resultado indispensable determinar lo que la Naturaleza *es* en sí misma tomando su valor intrínseco dentro de un concepto estético o un marco conceptual partiendo de su diferenciación con respecto de la concepción del arte. Véase el esfuerzo establecido por Budd (2002) y Moore (2008), y

otros que sugieren que puede darse cuenta de la apreciación de la Naturaleza como Naturaleza en sí.

Sin embargo, la búsqueda de ese valor, del *pretium*, no debe agotarse en un concepto. No es cuestión de determinar tipologías de la Naturaleza, de depurar para la apreciación una cosa, no es cuestión de la lógica ni la deducción, se trata de la experiencia de algo real y plural, se trata de ámbitos performáticos. Al parecer se ha tomado la bella Naturaleza como un tipo de concepto referido a un objeto estándar cuya esencia puede predeterminarse. Es claro que ha determinarse en algún sentido un núcleo o un referente al que se dirige la apreciación dentro de la experiencia concreta o material del entorno, pero no puede llevarse esta tendencia de determinación a las exageraciones a las que se puede llegar con el quehacer de la analítica o el deconstruccionismo. La Naturaleza tiene un valor material en sí misma, un *pretium* que se hace efectivo, no como un concepto sino como algo que amortiza la experiencia, que invoca ciertas propiedades emergentes en ella, en tal caso, ha de tenerse en cuenta lo que vale de la Naturaleza en la experiencia material actante, la no objetualidad, la referencia a la totalidad, la percepción del espacio y la emergencia del *natum*.

Para el caso del *pretium,* de cierto valor estético de Naturaleza, no puede buscarse una esencia de la misma como si fuera un objeto, pero sí puede pensarse en la referencia de la experiencia a algo exento de la objetualidad. La objetualidad está en la identificación de una cosa externa con respecto del sujeto, esta cosa está entendida como un cuerpo físico, delimitado, con características formales, peso, forma, tamaño, volumen, textura, color y más; puede ser un fenómeno físico o biológico medible y calculable, pero claro, tal cosa suele estar determinada por una oposición en la que encuentra primacía lo humanado, como lo artefactual y lo increado, lo orgánico e inorgánico, lo funcional y lo inoperante. La objetualidad está fundada en la acepción de que los objetos y fenómenos son cosas separadas de la humanidad y de otras cosas, que son clasificables en especies, clases, modos, formas, funciones, cualidades. Sin embargo, si se pregunta por el *pretium naturae,* algo que resulta exento de toda objetualidad, se supone, ello resulta incongruente con respecto de un objeto, un fenómeno, un resultado final o algo como una cosa externa constituida desde oposiciones categóricas fundadas en el sujeto, más bien, se hace referencia a un ser en el que radican ciertas condiciones de posibilidad o de realización inmanente como ser actante fuera de una realidad objetual, como mera

actividad actual. Tradicionalmente se ha dicho que la Naturaleza misma, es el mundo del proceso, «es un complejo de acontecimientos pasajeros» (Whitehead, 1978). Piénsese en el clima o los movimientos telúricos, no son objetos, son las posibilidades actantes de un ser que se asume como inmanente a ellas. En ese sentido, la no objetualidad supone, no una cosa determinable e indisoluble, sino un modo ser como actividad material múltiple y simultánea que emerge y que refiere en tal proceso, a un ser en sí de los fenómenos y los objetos.

Harman (2015) enseña brillantemente en su trabajo acerca de la ontología orientada a objetos que hay cosas que no resultan aprehensibles de inmediato ni en su totalidad; se accede a ciertos objetos parcialmente y por relaciones compuestas en el tiempo y el espacio. En este caso, la no objetualidad se dirige a plantear la Naturaleza como un plano de composición constante, como un proceso no acabado que Morton (2023) identifica con una actividad logística generativa. Si se ahonda en tal proceso, en tal plano compositivo, puede verse bien una muestra de lo que De Landa (2021) llama “ensamblaje”, algo así como una forma no esencialista, no jerárquica e inestable de pensar la realidad natural como una multiplicidad actante. Un ensamblaje sería una configuración de elementos heterogéneos —materiales y expresivos, humanos y no humanos, orgánicos e inorgánicos— que se conectan temporalmente y que no constituyen una totalidad cerrada sino una formación abierta y contingente. El ensamblaje dado como Naturaleza en la apreciación supone diferentes niveles y escalas. Montañas, climas y relaciones entre seres implican ensamblajes (De Landa, 2021, p. 49). Esto conlleva a pensar que la falta de objetualidad hace que el *pretium* de la Naturaleza consista en la tendencia por llegar a concebir en un ensamblaje, o por relaciones compuestas, una totalidad; un conjunto globalizante actante integrado por elementos materiales diversos e interrelacionados que se transforman constantemente en formas orgánicas e inorgánicas apreciables en el entorno.

Es claro que se puede señalar que la apreciación puede dirigirse a ciertos objetos y fenómenos naturales; una roca, un árbol o una montaña, un animal, la caída de las hojas, el silbido del viento, la acumulación de las nubes o el movimiento circular de las hormigas, en un absoluto aislacionismo, así como ella puede complejizarse y hacer referencia desde un entorno a la Naturaleza como un ente y dirigirse *en* ella como

fundada en el ensamblaje de una totalidad (De Landa, 2021, p. 19). Una montaña es un ensamblaje de fuerzas tectónicas, erosión, ecosistemas, patrones climáticos, afectos culturales, minerales, tradiciones espirituales, rutas de escalada, etc. Un bosque es una red ensamblada de especies vegetales, animales, hongos, procesos geológicos, prácticas de manejo, discursos conservacionistas, imágenes turísticas o literarias. Pero la Naturaleza es un ensamblaje constante que da cuenta de la totalidad natural como si incluyera bosques, montañas, desiertos y mares en una unidad. No es una ambigüedad tomar la idea de una totalidad respecto del goce por espacios naturales no delimitados como abismos o microcomposiciones de la vida vegetal. La referencia a la totalidad no está en la escala visual de los espacios, tampoco a su ser reducible temporal, sino a la actividad, a la presencia en los procesos naturales, a cierto ensamblaje en la experiencia conjunta; y aunque no siempre se sea partícipe consciente de los procesos de la Naturaleza en los espacios micro o macro que escapan de la perceptualidad humana, es el alcance de la apreciación misma la que refiere a la presencia de y en la totalidad procesual.

Deleuze y Guattari (1988, p. 258) señalan que cada individuo es una multiplicidad y la Naturaleza es una especie de multiplicidad de multiplicidades que se individua en un plano de composición estética. Ya sea que se aborde al nivel de las moléculas, de los organismos, de los entornos animales, de los ecosistemas, de los paisajes o de los territorios, el ser natural puede decirse unívocamente en todo el plano de la Naturaleza en tanto refiere a cierta composición totalizante que acontece como presencia de un ser actante. Aquí no puede reducirse el todo a sus partes, ni viceversa, no se aprecian los objetos o fenómenos aislados sino como materia interrelacionada, dígase que como partes o instancias de una gran composición totalizante que hace presente. De Landa (2019) propone, no pensar esta totalidad natural como un todo o modo de ser en el que cada una de las partes son producto de la totalidad, y el objeto, el fenómeno y el individuo son cosas condicionadas por ella. Se debería pensar las partes también como potencialidades, agenciamientos e interacciones que modifican la estructura, las funciones y el comportamiento de los objetos en un entorno. La totalidad contiene en sí interacciones parciales y multiplicidades que generan en ella un todo irreductible, la idea de totalidad múltiple. En ese sentido puede plantearse que, como referente de la totalidad, un entorno resulta un conjunto que contiene la variación de sus elementos y

que variando en sí mismo pasa de contenedor a ser contenido en lo que se aprecia como totalidad natural.

El referente material de un *pretium* de la Naturaleza se encuentra, no en las cosas exteriores aisladas en un movimiento accesorio como partículas en un espacio vacío y postuladas como cosas contenidas por un ente entendido como totalidad, sino más bien, en la percepción de una integralidad espacial. No se puede sólo interpretar desde fuera lo que se aprecia estando dentro. Ese es, en parte, el argumento con el que se discierne lo que es la apreciación de la Naturaleza respecto de la apreciación de una roca, un espécimen o un fenómeno, incluso de una pintura del paisaje. La apreciación es *en* la Naturaleza; no es, ni objetual, ni escénica, está referida al reconocimiento del devenir material conjunto y omnipresente del espacio (*continuum*). No es una unión como una conexión física dado un enlace, sino continuidad de cohesión de fuerzas en capas; piénsese en el factor cohesionante del agua, las partículas parecen unirse más por la fuerza que por un enlace de flujo en cadena. Más allá de la concreción que puede conllevar, por ejemplo, encontrar el ritmo del canto de los pájaros en el bosque y al tiempo los movimientos regulados en las florescencias arbóreas, la apreciación parece remitir, a una complejización de la percepción espacial, a un campo macro que supone la realización de una continuidad entre humanos y un ser en sí de los fenómenos y las cosas. Este espacio procesual, concreto, material remite a un múltiple ensamblaje en la totalidad. Se aprecian ciertas cualidades y atributos de los procesos de un ente que contiene seres corpóreamente, se complejiza la experiencia con respecto de captar tal ser como totalidad en tanto presencia, de lo contrario, se habla de una apreciación, no incorrecta, sino desintonizada, retirada de la presencia de la totalidad procesual.

Si existe algún estado específico en el que se dé la apreciación estética de la Naturaleza en un ámbito preponderantemente material, éste debe enmarcarse dentro de la relación con los límites de la corporeidad, esto es, con la espacialidad humana. La apreciación estética de la Naturaleza refiere a un *pretium,* a cierta presencia actante que no se reduce a cierto estar de ella sino en ella. Si la Naturaleza no es un objeto, ni el espacio algo estándar, ella se desenvuelve en el espacio corpóreo y se quiere, sinestésico. Hay un elemento del *pretium naturae* que remite a un carácter espacial vinculante del cuerpo, un carácter relacional con el espacio. Las cosas relacionadas con el espacio no son

cosas en sí mismas, pero las relaciones dan a esas cosas consistencia y potencia; el espacio y el cuerpo generan un espacio compartido. Si algo permite hablar de la Naturaleza como totalidad procesual es porque se ha adquirido y ampliado una especie de conciencia de tal relación, de la imbricación espacial que afecta la corporeidad y la expone ante un espacio inconmensurable. La simple vista del abismo agobia el cuerpo del no iniciado. Del aprecio estético contemplativo por el *kosmos* ordenado y determinado, a la armonización dinámica con una atmósfera, la relación cuerpo y espacio natural ha estado referida a una cuestión no objetual, más bien compartida con lo que llaman exterioridad; apreciar es también un estado receptivo- expansivo y conectivo con el medio sin acotar objeto o espacio alguno.

Este panorama implica la constitución de relaciones vinculantes con el entorno material, relaciones que exceden el ámbito intelectual de captación del espacio; relaciones por las cuales un espacio se torna, en espacio perceptual y afectivo. El *pretium*, la idea de un valor estético de la Naturaleza debe incluir como componente lo referido a tales relaciones vinculantes, un *natum*: engendrar, surgimiento o nacimiento. Aunque se ha hablado de una concepción estética de un ente como "totalidad procesual espacio corpórea" falta dar cuenta de un carácter vinculante y afectivo con algo que se asume como originario. Piénsese en la idea de un ente autoengendrado que no supone algo terminado o dado sino un sistema de procesos materiales originantes y conectivos del todo en sí mismo que presuponen una filiación, un *phylum*. El *natum* denota una conexión afectiva con un origen, una conexión con la totalidad que no se fundamenta en un criterio metafísico sino estético, en la experiencia. Por eso a veces, la apreciación de la Naturaleza parece elevarse sobre lo que se toma por artefactual e incluso, parece asumir como hermosa la Naturaleza sin humanos, aparentemente yendo hacia un mundo de las cosas naturales originarias, como si fuese posible rastrear una conexión preconsciente y prehumana con la Naturaleza en el nivel de la sensibilidad. Piénsese en el sentir el espacio ambiental o la conexión con la historia geológica. Por otro lado, la experiencia muestra que la Naturaleza es el lugar donde todo lo que se origina es posible también artefactualmente. Por ello puede que haya una específica apreciación que atienda a la Naturaleza como *natum,* a esa totalidad procesual originaria, pero la cuestión no es señalar una cosa en la puridad, mostrar que lo que se aprecia es (estética y solamente) la Naturaleza originaria en sí, sino dar cuenta en la experiencia de tal conexión, de tal natum como algo valioso.

Este primer acercamiento a la idea de una totalidad procesual no objetual, espacial y corpórea, ligada al *natum* parece no escapar de cuestiones esencialistas que le llenan de objeciones. Por ejemplo, que no toda apreciación de la Naturaleza es acerca de una totalidad procesual increada y en ella puede que se incluya lo artefactual humanado como un entorno con construcciones en ruinas tomadas por la vegetación o el paseo por un jardín botánico. No podrá negarse el nivel artefactual, mediado, industrial, humanado en cualquier elemento o micro elemento de la Naturaleza ni en su experiencia; piénsese en extremos: bacterias que se alimentan de plástico y plantas que purifican aire contaminado por la quema de combustible, micro plásticos en la sangre de un albatros, belleza escénica en un río contaminado, emoción vivificante ante el despegue de un cohete en el horizonte; no se puede hoy sufrir ingenuamente sobre aquello que se quisiera mantener en un estado arcádico y dado como dote para la humanidad en su distancia inmodificable. Pareciera que interminablemente puede hacerse borrosa cualquier distancia de lo artefactual con respecto de la “pura Naturaleza”. Pero, aunque se hace cada vez más evidente la inclusión de la técnica y la tecnología en cualquier concepción de un proceso natural, y de la Naturaleza misma, hace falta pensar si es equiparable una concepción de la historia técnica de la humanidad a la historia concreta y milenaria de la Naturaleza como totalidad (Delanda, 2012). No es el objeto, ni el fenómeno, ni el espacio estándar, ni el producto artefactual humano, sino el proceso natural de la totalidad que les involucra a todos.

Se puede hablar del mundo humano discernible del objeto natural o artefactual, del fenómeno aislado o integrado, del paisaje cultural, del acercamiento ecológico, del sentido metafísico, etc., todos, en mayor o menor medida atienden o se sintonizan con lo que sería la procesualidad de la Naturaleza en sí, a su desplegamiento, otro problema es que se tienda a reemplazar la explicación por intereses completamente humanados. Pero no es lo humanado, son los procesos del ser natural actante. Todo lo que hay en la Naturaleza incluidos los objetos, como las obras de arte, están sometidos a la procesualidad natural, al paso del tiempo, al desgaste, la descomposición y recomposición, no podría distinguirse la materia reacomodada por la humanidad en el planeta en un millón de años incluso si pudiera subsistir a los problemas que ella misma ha generado. Está claro que la ciudad no remite a la Naturaleza, eso no le hace

independiente de sus procesos. Es la procesualidad y no la generación artefactual lo que supone la presencia de la totalidad. No es una cuestión terminológica, véase la referencia constante a la demonología, la metaestabilidad y supersaturación, desbalances y diferencias que permean la teoría filosófica de la Naturaleza. Es evidente que del desarrollo técnico también deviene la apreciación de la Naturaleza, así como es evidente que hay un campo relativo a la percepción, que hace ignorar la belleza de los abismos del mar pues no pueden verse con una máquina adecuada. Hace falta ver cómo la arrogancia humana de un tiempo antropocénico, ha velado el hecho de que todo fue posible por la Naturaleza, que ella pervivirá sin el humano y sus objetos, que ellos finalmente se someten a su dura ley. Timothy Morton (2007) señalaba que el mayor problema radica en la manera que se entiende -y se representa estéticamente- a la Naturaleza, ella está paralizada en cierto lenguaje, en este caso, referido a la objetualidad. Al parecer en la apreciación hay más en juego que una definición de la Naturaleza como ente separado del sujeto y dispuesto para él. No es el concepto de Naturaleza el que guía a la apreciación, es la apreciación la que acude al concepto y lo vivifica.

1.3.2 *Pretiosus naturae*

> *Para las almas la muerte es convertirse en agua; para el agua la muerte es convertirse en tierra. Pero de la tierra proviene el agua, y del agua el alma.*
> *Heráclito*

Se entiende que la apreciación estética de la Naturaleza opera al valuar un *pretium,* para ello, tal como en una transacción, acude a buscar un criterio comparativo, una medida de valor, lo *pretiosus.* Un parámetro no es algo fijo u objetivo, es un modo de relación con las cosas que permite regularlas en lo que sería un sistema de proporciones; como parte de un canon, compara, cuantifica, define umbrales de recepción y percepción, por ejemplo de calidad, se convierte en criterio de decisión, por lo que no es dado sólo en un ámbito individual. Un parámetro pues, es externo a las cosas, define clases, unidades, cualidades, modos y funciones en relaciones jerárquicas. Pero no es posible caracterizar lo propio de la apreciación estética de la Naturaleza desde lo *pretiosus* como parámetro externo a la misma. Con respecto de la Naturaleza, no hay objeto de comparación para establecer un canon o sistema de relaciones y jerarquías, no hay nada más comparable a ella, a su propio valor intrínseco en la experiencia. Se puede comparar una obra con otra, un objeto natural con otro, un paisaje simplificado con otro, un entorno con otro,

pero no se puede comparar la totalidad natural con otra, a lo sumo, sugerir desde la experiencia del entorno, el encuentro con una bella composición, el desenvolvimiento estético en la Naturaleza, rozando o recurriendo a procesos artísticos para tratar de un parámetro compartido.

Si se trata de criterios, se puede notar que ni la definición de belleza natural, ni el concepto de Naturaleza, parecen una cuestión concluyente a la hora de explicar el modo de valorar una experiencia de la Naturaleza tanto, como la referencia al modo de experiencia propia del arte. El arte siempre presta un parámetro a la apreciación de la Naturaleza. Tal vez sea porque los objetos del arte parecen aspirar a trascender su propia materialidad como pareciera ser el caso del recorrido de un espacio natural. La ciencia requiere acercamientos objetuales a un referente, delimita objetos en lo medible; por su parte, la metafísica toma lo indeterminable determinándolo en un concepto, un objeto espiritual. Ambas resultan parámetros inadecuados para dar cuenta de una apreciación sintonizada con el *pretium,* no refieren a las experiencias estéticas en su materialidad, sino que buscan suplementarlas con un *pretiosus* mecánico. Claro que podría hablarse de casos muy particulares como el del maravillamiento científico o el de la experiencia religiosa en los que la Naturaleza aparece a la luz de una sensibilidad estética mediada, sin embargo, no es la regla general.

Pero tampoco es cosa de equiparar la apreciación de la Naturaleza con la apreciación del arte. Si hay que caracterizar un parámetro específico en la apreciación de la Naturaleza se debería partir de la analogía que embarga la idea de una técnica natural; la idea de una Naturaleza libre que obra con un principio técnico productivo como el del arte, pero sin serlo. Aunque el concepto se remonte a toda la tradición clásica, un antecedente importante en la configuración del sentido de una técnica natural es la monadología leibniziana; ella trata de cómo se organiza un producto natural bajo un proceder y principio interno, pero no es un proceder mecánico, se debe a un fin o determinación de su unidad. La técnica creativa de la Naturaleza se refiere a ella en sí como un todo orgánico que adecuadamente se autoproduce, lo que permite intuir la configuración interna de partes con finalidad propia y asociada. No es coincidencia que en la antigüedad la palabra *techne* tratara de la producción objetual -de lo bello sensible-, de una finalidad productiva de objetos equiparable con la Naturaleza que se autoproduce

(Del Luján, 2012, p. 18). Y es que tradicionalmente se ha argumentado alrededor de la apreciación estética de la Naturaleza acudiendo a una técnica compositiva-productiva, como si la Naturaleza obedeciera a un fin, a un ordenamiento artístico (Del Luján, 2012, p. 20). Es bien sabido, que es Kant el que va a recuperar el concepto estético de técnica de la Naturaleza, dando por sentado que la Naturaleza procede bajo unas reglas de auto organización, diseño y de producción que se juzgan en analogía con el arte, véase el parágrafo §23 de su "Crítica del juicio". La apreciación de la Naturaleza puede diferenciarse del canon de apreciación del arte, aunque ciertamente, como sugiere Kant, se refiera por analogía, gracias a la apreciación del arte, a un tipo de composición con fines estéticos. Lo importante es que el concepto de una técnica natural permite suponer una organización y autoproducción estética, un orden estético integral de la Naturaleza que se corresponde con cierta lógica o canon de sensibilidad de los seres.

Así pues, en primera instancia, lo *pretiosus* en la apreciación estética, el criterio tradicional que valora el *pretium,* refiere a la posibilidad de hacer cierta analogía de una técnica creativa de la Naturaleza como si fuera una técnica artística. Pero, en segunda instancia, la injerencia de lo *pretiosus* como analogía, invoca también la necesaria separación con respecto del arte, la no aplicabilidad de la analogía, denota el establecimiento de un parámetro ambivalente particular. La Naturaleza pues, es apreciable o valorable en sí misma, en su distinción con el arte, pero también, si se quiere, al contrario, es valorable por la no equiparación que se haga de su apreciación con el arte. Probablemente puede decirse que la tradición ya enseñó a apreciar el arte como Naturaleza, que al parecer no hay razón para pensar que ella se aprecia en sí misma sin el arte; el arte performa y enriquece la relación humana con la Naturaleza y sería ocioso pensar que el arte no sea el medio más adecuado a la hora de tratar de la belleza natural, de su experiencia y de su presentación. Las ideas de una organización armónica, de una técnica natural, de un proceso compositivo estético no tendrían fundamento de no ser apoyadas por las concepciones desarrolladas en la esfera del arte. Sin embargo, gracias a la inaplicabilidad de la analogía, a la experiencia de ese otro polo que se llama "lo natural", que es posible pensar un más allá de las cosas artefactuales y bellamente humanadas, una Naturaleza que es más que una adecuación desde el arte y se revela contraria a la determinación artística. Es posible sentir la diferencia, la disimilitud, la desemejanza no incluida en tal analogía de lo natural respecto del orden artístico, la experiencia reclama lugar para *lo otro* de dicho orden, una primacía del

material, de los procesos no ordinales, el desgaste, las recomposiciones de fuerzas y extensiones, la discordante duración, la entropía, el caos generado al interior de un macro sistema y su resolución compositiva novedosa como parte de una técnica natural no percibida como bella.

Por otra parte, el reconocimiento de un parámetro, como la analogía y diferendo con respecto del arte, conlleva siempre al modo de la experiencia de la apreciación de la Naturaleza. Así, esta idea de fijar un criterio de valor o lo *pretiosus* aludiendo al carácter experiencial, puede parafrasearse de Carlson en el "Routledge Encyclopedia of Philosophy" (2021), donde la definición de "apreciación estética de la Naturaleza" parte de una distinción de modo de experiencia: "la apreciación de la Naturaleza es activa y la del arte pasiva, pues la primera tiene en cuenta el entorno espacial físico, temporal actual que involucra al espectador, no la segunda". Debería agregarse que se entiende la apreciación activa como una efectuación material conectiva, algo que no ocurre independiente ni separada de la Naturaleza. Bajo el supuesto de que se valora la experiencia de la Naturaleza porque es activa, intensiva, conectiva y cambiante, el ámbito del *pretiosus naturae* parece referir a tres criterios que valoran el carácter actante. En principio, si la valoración apreciativa está centrada en la experiencia, ella implica la indeterminabilidad o cierta relación no objetual con lo apreciado que denota una incompletitud, cierta innombrabilidad, como si se tratase de la valuación acerca de un ente en tránsito que fulgura, que aparece para exaltar a su ser en un efímero desaparecer. En segunda instancia, puede tratarse consecuentemente de una búsqueda de unidad de la experiencia, de una resolución que asume cierto proceso de relacionalidad del todo, un estado de determinación dado en una vía única. En tercera medida, puede plantearse un estado de reconfiguración de la experiencia, la generación de una ampliación de los modos de relación, la proyección del sentir, la recomposición general de los entes y los nexos implicados.

La indeterminación refiere a las características, diríase que "negativas" de la experiencia del entorno. Ojalá, a pesar de su carácter utópico, se hiciera una tesis acerca del profundo impacto que causa para un filósofo el encuentro de la belleza natural *in situ*. Es sabido que el encuentro con la Naturaleza es poco a nivel de cualquier literatura, ya decía Adorno (1983, p. 96) que los versos del poeta alabando el paisaje hieren su propia

belleza. Y es que no puede negarse que lo se entiende por apreciación de la Naturaleza suele distinguirse por su objeto, su falta de objeto, por el cambiante lugar espacio temporal, el cuasi- contenido, la cuasi- forma, la aparición y el desvanecimiento, lo que va caracterizando de paso, un referente en su distinción del arte. Y es que, si de especificidad de la valoración de la Naturaleza se trata, hay que partir de una tradición, la iniciada con Hepburn (1966), que se ha esforzado por verla distando del crisol del arte ahondando en el carácter indeterminable y activo de la experiencia. Existen ciertas características ontológicas negativas de la apreciación de la Naturaleza respecto del arte que han llegado a tomar, no sólo relevancia, sino que muestran un carácter positivo de la indeterminabilidad. Sería sugestivo repasar las ideas de no objetualidad, no belleza escénica, carencia de marco, carencia de contenido, carencia de finalidad, carencia de concepto, carencia de formato, carencia de género, carencia de categorías objetivas, carencia general, de todo eso que se considera tangible a la crítica o a la consideración objetivista del arte. Y es que las supuestas carencias frente al arte, hacen del modo de experiencia o de valoración apreciativa de la Naturaleza, algo que busca configurarse en la indeterminabilidad, de forma particular o en una vía única, con los materiales disponibles.

Pero el todo de la apreciación no consiste en un caos de sensaciones ni una divagación desmedida de la imaginación. Por supuesto, tal indeterminabilidad también se presta para que de la apreciación tienda a valorarse, cierta una unificación de la experiencia. Esto consiste en una especie de integración de ámbitos, la generación de una unidad de una multiplicidad indeterminable a la que se le da estimación. Tal unidad ha sido a veces retratada como una síntesis metafísica superior -Hepburn-, una búsqueda de fusión con el entorno -Berleant-, una promesa de remoción de una escisión o una reconciliación -Adorno-, una correcta vía de acercamiento -Godlovitch-, una vivificación de la existencia humana -Seel-. Hepburn (1993) y Saito (2001) hablan de un *focus*, del problema de la fusión, de la síntesis de lo dado y lo procesado de la experiencia pues la integración o la síntesis de la experiencia no es sólo una operación subjetivo intelectual. Piénsese, en un nivel de integración como la experiencia del *continuum* con el espacio de las montañas; hay, aunada a cualquier reflexión y conceptos vivificados, una verdadera conmoción interna que permite saberse a los seres partícipes del medio con múltiples elementos sensoriales, cognitivos y afectivos. El papel de la imaginación, de las percepciones, de la reflexión, del saber asociado, resultan así, como en el arte estratos, a veces,

indisociables, pero estimados por su relación integrada en la apreciación de la Naturaleza.

Finalmente, se podría plantear un nivel diferente de valoración en la relación estética con la Naturaleza referido a la recomposición de la experiencia como algo que genera alta estima. Dada la integración de la multiplicidad de elementos implicados en la apreciación, que permite de forma sentida dar cuenta de un cierre, de una unificación o determinación de la experiencia se debe retomar un estado psicoperceptual que retiene un *substratum*, en el que resuenan ciertos elementos sensoafectivos y reflexivos, que se convierten en semovientes para la recomposición de la experiencia futura. Se diría que se puede hablar de una especie de memoria psicoperceptual, incluso motora, que no sólo posee los insumos necesarios para desplegarse indistintamente sobre una nueva forma de experiencia, sino que los asocia a material previo, constituyéndose en una especie de material que, sin ser completamente a priori, en últimas, determina a la experiencia. Osborne (1968), recuerda ejemplarmente, que la apreciación estética requiere de composición, de un modo sinóptico, algo que no es el proceso mismo de la experiencia, porque la experiencia, tanto de un paisaje como de un *rally*, es algo que se aprecia durante y después del hecho, incluso antes del mismo, se tiene anticipación, flashback figurales, secuencias cercanas del *deja vu*, esto supone un factor recomponente de la apreciación, una actualización. Precisamente, con respecto de la experiencia, se tiende a explicarla en términos afirmativos, a recomponer un estado similar, a buscar una experiencia expandida, a reconfigurar desde nuevas posiciones perceptuales, reflexivas, emocionales lo valorable de la experiencia que adviene.

1.3.3 *Interpreter naturae*

El parecer de uno, enfermedad sagrada. Heráclito

El papel del *interpreter,* que complementa este núcleo triádico de la *appretiare,* se dirige a dar cuenta de su sensibilidad ampliada respecto de un no-objeto. Habría que agregar que, dado su modo de experiencia, la Naturaleza se hace algo personal en la esfera del intérprete. De allí la idea de que hay cierta intencionalidad del sujeto que transpone su sentimiento, su saber, su espíritu, ya no a un objeto inanimado, sino al mundo vital. A sabiendas de que la Naturaleza posee su propia dignidad, parece como si el sujeto la

produjera para poseerla (Seel, 1991). Sería imposible deshacerse de la sombra que proyecta el sujeto sobre Naturaleza a la hora de asumir su belleza, a veces, casi que tal sombra está a punto de desaparecer a la Naturaleza misma. Por ejemplo, D`Angelo (2001, p. 45), luego de Adorno (1983, p. 87), señalan que el rechazo concreto por la belleza natural, tuvo que ver con su alto grado de subjetivación en el arte. En esa medida, el *interpreter* desde su lugar de enunciación, va de reconocer la Naturaleza, a prestarle su propia dignidad para observarla como algo que no es totalmente del sujeto; así va recogiendo los fenómenos en un foco de atención distinto del que puede estar en el campo perceptual espontáneo. El religioso, el científico, el agricultor, el militar, el cazador, el aventurero, el artista, ya no se basan en las cosas animadas, como el mero espectador, su apreciación consiste en su propio avivamiento desde las cosas mismas.

Evidentemente, más allá de la estricta esfera mecánica o funcional de la *appretiare,* el *interpreter* se ubica en una esfera amplia de la relación humana con la vida. No puede obviar a la cultura, el conocimiento, las modificaciones técnicas. Este no se subsume sólo en una de esas perspectivas. El hecho de que se aprecie la Naturaleza estéticamente está en que sigue pareciendo de importancia preponderante aprehenderla en una esfera amplia. En ese sentido, todo lo involucrado en la apreciación de la Naturaleza es producto de cierta evolución epistémica y sensible, que parte desde una esfera individual de la percepción a un grado de complejización y reconocimiento de la vida que lleva a incluir esferas que puntualmente son ajenas. Por otro lado, se puede ver la contracara de la proyectabilidad del sujeto, que consiste precisamente en la no primacía de la conciencia. Es recurrente la idea de un componente no subjetivo y de un estado de no primacía sobre las cosas que determina sustancialmente el placer que pueda tener el sujeto. Adorno señalaba que sólo se acerca a la belleza natural la reflexión inconsciente. Y es cierto, hay un nivel de perceptualidad preconsciente, pre lingüística y pre cognitiva que direcciona la apreciación hacia la remoción de tal estado de inconsciencia. Hay un largo camino desde la presentación de las multiplicidades materiales al detallamiento de un estado de placer asociado a cierta categoría de fenómenos. El desarrollo de tal nivel de detallamiento, es producto de un continuo acceder de la sensibilidad que se configura desde lo inconsciente al plano del autocercioramiento.

Con todo, la tradición básicamente ha supuesto que gran parte de la distinción relativa a la apreciación de la Naturaleza está en un *interpreter* que accede a una situación

especial respecto de un “no-objeto”. Claro, es del *interpreter* de quien surge la intencionalidad y en quien se da cierta transfiguración de lo dado en las experiencias, bien sea porque es a veces, como un espectador de arte que alcanza una experiencia contemplativa, o bien sea porque logra conectarse o dinamizarse con un ambiente en el que se encuentra inmerso. Esto parecía claro en Watsuji (1961), quien, en su reflexión sobre el clima, hace recordar que en la apreciación estética de la Naturaleza hay una relación receptiva, una especie de contracara de una relación proyectiva. El movimiento, la exterioridad, vivifican la pasividad receptiva y le complementan, animan la receptividad y animan a un estado proyectivo con percepciones enriquecidas. La apreciación no consiste solo en una receptividad desinteresada, descarnada, escindida y mecánica en lo que vendría a ser una actitud contemplativa, como aparece en Seel[2], sino que se complementa con lo que vendría a ser su contraparte, la proyectividad, el carácter poiético fruitivo fundado en la afección y el agenciamiento, lo que se llamaría dinamismo. Seguidamente pues, vale la pena realizar una investigación que distinga desde el *interpreter,* lo propio de una apreciación en un modo contemplativo, de lo propio de una apreciación de modo dinámico de la Naturaleza, y que establezca a su vez, su complementariedad y niveles de performancia.

[2] Seel (1991, p. 28) se refiere a los fundamentos de la contemplación y de la experiencia de la Naturaleza desde el desinterés, el aspecto formal y el placer sensible, en general, visional. Descarta aspectos como la inserción en la atmósfera, el clima, el movimiento contextual y cierto carácter mediato de la inmediatez contemplativa.

2. El modo contemplativo

Los ojos son testigos más exactos que los oídos. Heráclito

Figura 8. M. Tansey, Judging, 1997. Grafito sobre papel

El 13 es un número extraño, está asociado al arcano de la muerte. En la pintura de Tansey trece jueces están calificando una vista panorámica. Algunos no han levantado la paleta con su número. Pero ¿son trece?, ¿es un paisaje? No parece el horizonte natural ni hay hombres sobre un mar de nubes cual pintura de Friedrich. ¿Acaso evalúan el panorama con criterios del arte? Quién lo sabe. Parece que acá la muerte fue para la contemplación de la belleza natural. Los "trece" se encuentran sentados sobre una especie de pintura abstracta a lo Mondrian. Parece una referencia a las series "from earth" de De Vries que se plantean como cuadros que luchan contra la abstracción del paisaje siendo abstractos. No podemos decir más que lo evidente, lo juzgado es algo aparentemente indeterminable. De hecho, si se investiga esto se descubre que el paisaje, bueno, el remolino de nubes, es una proyección anamórfica del juicio final de Miguel ángel (las proyecciones anamórficas fueron usadas por Leonardo, contendor de Miguel Angel). En general, a lo sumo podemos agregar que Tansey presenta al modernismo como crítico de la belleza natural. Los jueces valoran el anamorfismo del juicio final, un fragmento de una obra maestra que retrata el último momento de la humanidad, como si fuera un paisaje, pero sentados en sus criterios museográficos. Es como si tuviesen categorías para hablar de la belleza natural como paisaje, pero en las condiciones actuales de paisajes apocalípticos.

2.1 *Contemplatio*

No vayamos conjeturando azarosamente sobre los temas más importantes. Heráclito

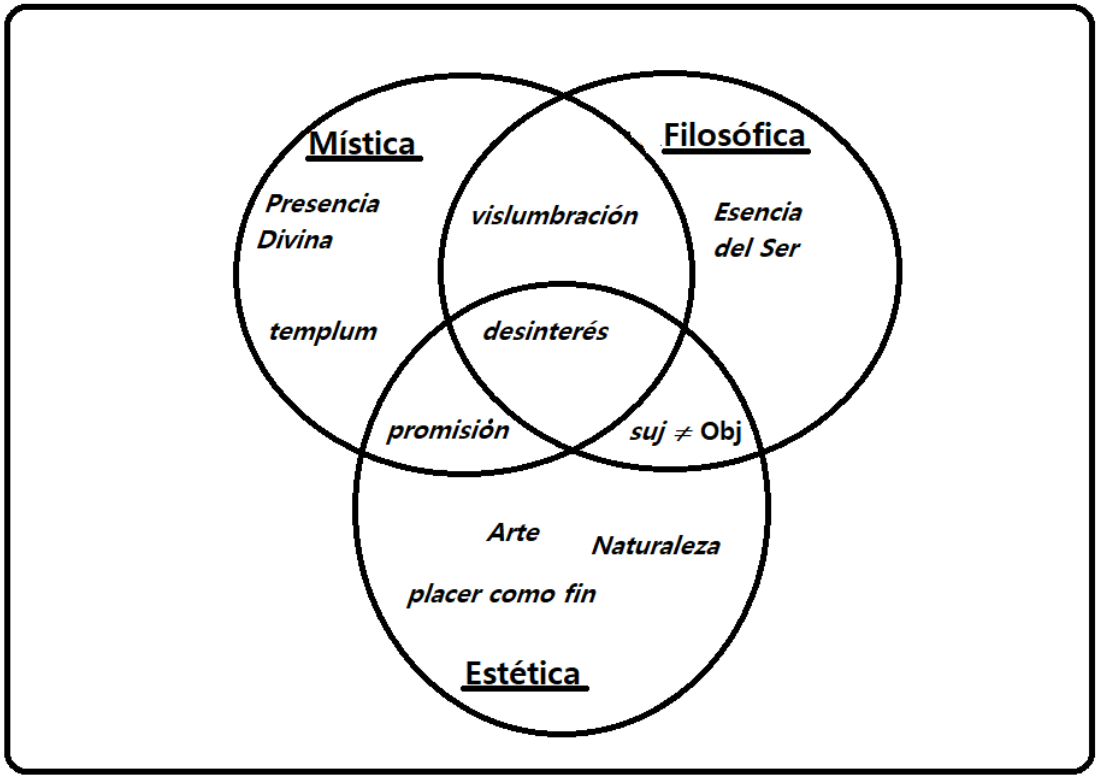

Figura 7. La *contemplatio*

Originariamente la palabra latina *contemplatio* deriva de la palabra griega *theoria*: ver. El diccionario Ferrater Mora (1990, p. 348) lo señala: “Contemplar es, originariamente, ver; contemplación es, pues, visión, es decir, teoría”. La definición del diccionario parte de aclarar que la palabra *contemplatio*, viene de un compuesto que indica la acción de ver, "prestar atención a", "cuidar de", "vigilar a" y, por tanto, "observar". Puede decirse que inicialmente la contemplación estaba referida, claro, a ver, pero sobre todo a vislumbrar las esencias o lo verdadero (lo bueno, lo útil, lo bello), contemplar era *theoria* propiamente dicha, un ejercicio concentrado y de búsqueda de explicación del contacto con lo verdaderamente real. Ferrater señala que “los latinos fueron dando al contemplar como *theoria* un sentido religioso” (cum: comunidad, templum: lugar sagrado para ver el cielo). Así, con el tiempo, la contemplatio, el ejercicio contemplativo, se vino a entender

dentro de un lenguaje y unas prácticas propias del misticismo religioso, sin dejar de tener imbricado un sentido filosófico.

La contemplación en su sentido originario, como acto de vislumbrar, como *theoria* o "función racional", era actividad propia del orden filosófico-teleológico y se explicitaba en la antigüedad al observar el orden cósmico. Es precisamente en un contexto teleológico que aparece la contemplación como revelación del orden cosmológico y como la aprehensión de cierto orden estético y matemático de la Naturaleza. Ya en Platón (2022) parece notoria esta idea de ver como *theoria,* cierto tipo de experiencia que conlleva al conocimiento de cuestiones celestes desde la *videncia* de fenómenos naturales. En el Timeo, por ejemplo, se muestra que la admiración por la vista de los astros estaba asociada al descubrimiento de la construcción del universo y la vida misma. Recuérdese que la palabra griega *Kosmos* traducía belleza y orden natural. Idea que se tornará un tanto más gnoseológica en los teólogos medievales, quienes asumirán, como Tomás de Aquino, que la contemplación es la intuición de la verdad (Jaeger, 1965). En un sentido muy genérico la idea de contemplación está asociada a un estado de reconocimiento del orden, a la captación de una unidad racional, de allí que la constante búsqueda de lo verdadero se asocie a llevar una vida contemplativa.

En tanto práctica religiosa, en la contemplación, los *augures,* una especie de anunciadores, podían determinar momentos para realizar un ritual o hacer un santuario en un lugar especial, observando detenidamente partes del cielo, como parceladas (*tem*: cortar) en las que se ubicaban pájaros para interpretarles al volar. Los *augures* parcelaban la vista desde la tierra al cielo, en un corte físico-imaginario y ese espacio era considerado el *templum,* el cual contenía en sí, un lugar ante un altar. Lo visto allí adquiría el carácter de augurio o revelación común, no personal, sino para la comunidad (*cum:* compañía), por lo tanto, se partía del hecho de que la visión de lo dado en el *templum* era bien común para los que se hallaban dentro de ese ámbito.

El acercamiento etimológico permite resaltar también, de la mano de Ferrater Mora (1990, p. 348), que "la contemplación designa un contacto místico del Ser en su existencia verdadera". Este contacto místico supone, en las concepciones religiosa y filosófica, que la contemplación consiste en poder ver sentidamente y hacerse consciente de un contacto no físico, de vislumbrar, por ejemplo, la presencia de lo divino o el orden

trascendente del Ser. Así, la idea de “vislumbrar” implica, en la contemplación mística-religiosa, una tensión entre la fe y la razón, entre creer y dar cuenta de la presencia divina en su existencia verdadera; por otro lado, en la contemplación filosófica, vislumbrar implica una tensión entre conocer y actuar, entre dar cuenta de la esencia de la realidad y referirla a la existencia práctica, algo palpable en la discusión filosófica acerca de llevar una vida contemplativa. Esto supone la distinción entre la vislumbración propia del expectante religioso y la del filósofo de la *physis*, son distantes los caminos por los que conducen la racionalidad y la fe.

Uno de los sentidos religiosos más característico de la contemplación está asociado a vislumbrar la presencia divina[3], ya sea, en el *templum,* como espacio físico, o en un estado interno de gracia y revelación mediado por la oración y la concentración. Por eso San Agustín, pretendiendo armonizar la razón y la fe, señalaba que la contemplación es un estado superior mental y de oración, un camino para el encuentro con Dios que se asocia a la observación y la vislumbración mística. “Contemplar”, en el contexto católico remite ver con los ojos de la fe, más allá de las cosas mundanas. La contemplación religiosa requiere de fieles, de estados de gracia, de observadores de la presencia de la divinidad, de complejos rituales cargados de simbolismos, de creencia. Está en el núcleo de tal contemplación, el reconocimiento, un principio intuitivo que conlleva a ver las ideas bajo vestiduras terrenas.

Ante todo, en el sentido filosófico se hizo necesario aclarar la distancia y el paso, entre ver y el vislumbrar contemplativo. Tal como señala Platón en Hippias, no puede dejarse de lado que lo referido en la contemplación tiene un punto de partida perceptual, la visión sensible. Es claro, como muestra Seel (1991), que la contemplación tiene un carácter visual y que la acción de otros sentidos, cercanos a la representabilidad como el oído y el tacto, son en un ámbito contemplativo, apoyos de la visión y no su guía. Concretamente la contemplación se refiere a la vista y el oído, los sentidos menos somáticos, pues los otros sentidos no pueden ser dirigidos a una representación cosmológica. En el contemplar, el contenido perceptual, está dado bajo la primacía de la visión, especialmente porque la atención se centra en cualidades aprehensibles de objetos en la

[3]En la época patrística, se designa con el sustantivo griego *theoría* la contemplación de Dios. Se tomó la palabra de Platón, pero dirigiéndola a otro ámbito, la theoría es el conocimiento supremo de Dios en este mundo. Jaeger, W (1965)

distancia delimitados por formas. Pero, la contemplación es una operación derivada del antiguo ritual de ver el cosmos, algo que conlleva a algo más que ver, por ejemplo, a imaginar. Es como si el *quid* contemplativo consistiera en el reconocimiento sintético intelectual, el ver contemplativo supone un direccionamiento de los sentidos, al sentido a la visión y luego, todo se direcciona a algo más: a la vislumbración del orden de lo suprasensible. Por ello la contemplación embarga una demanda cognitiva, una exigencia de la razón y la imaginación por ver más allá, pues contemplar es más que ver, es el proceso de llegar a reconocer el orden trascendente.

Los sentidos místico-religioso y filosófico de la vislumbración contemplativa parecen convocar por vías distintas, una cuestión similar: la idea de una distancia, un alejamiento humano y una cercanía de la presencia divina o de la verdad como razón del Cosmos. Ambos suponen lo que Whitehead llamaba “la bifurcación de la Naturaleza”, una escisión, cierta forma de interioridad consciente respecto de una exterioridad aprehensible. Ya sea como una presencia divina que aparece o como un contenido que se devela, las concepciones religiosas remiten a ideas de comunidad y separación, y las filosóficas, a las ideas de sujeto -objeto. Contemplar, religiosamente hablando, es mirar con atención la presencia divina, pero no a lo lejos, sino bajo sus designios; es permitir que el alma sea movida o guiada con interés puro de comunión con algo con lo que se encuentra escindida. Contemplar místicamente, es observar, reflexionar, y algo más: es la instancia para dejar de ser uno, desindividuarse y buscar la comunidad. De forma similar, la contemplación filosófica no supone, sino que parte del reconocimiento de una distancia, una separación entre la humanidad y lo contemplado, no es otra forma de búsqueda de su remoción. El sujeto no busca en sí al objeto de contemplación para revocar esa distancia, la requiere, de allí que la explicación filosófica esté cargada de visos de la dialéctica sujeto-objeto, como puede verse en la idea de contemplación de Pascal.

En lo relativo a la finalidad del vislumbrar, se encuentra cierta exigencia propia de la contemplación místico-religiosa. La práctica contemplativa religiosa requiere de cierta pasividad utilitarista para alcanzar una atención pura, sincera o un contacto desinteresado con los dioses. Es casi siempre una búsqueda afectiva, un tipo singular de relación, que trasciende el plano del goce sensorial de la inmediatez. Todo tipo de soberbia, deseo de goce, de posesión, de dominio, destruiría la grandeza de la

experiencia de lo contemplado en tanto rebajaría lo que viene a ser una dote, una revelación, un acceso vetado a la mayoría. En tal acercamiento la contemplación es valiosa en sí misma en su instancia animista, no es materia, ni recurso, no es una extensión objetiva de la esfera comprensiva que se alcanza sobre la divinidad, es pura copresencia, una forma de goce puro. Este goce, como el de la oración, la meditación, el éxtasis, superan la idea de un placer interesado en la satisfacción o el agrado sensorial bruto y el de un complejo juego del intelecto. El goce contemplativo religioso está en un tipo de interés libre de fines materiales e intelectuales, es un interés trascendental, que se adecúa a los principios del ser parte del *templum*, no hay contemplación bajo un fin, sino un límite para acceder a la contemplación misma. Este desinterés es cercano del ascetismo propio de la contemplación mística- religiosa que exigía del fiel la pureza del alma, su renuncia de la mundanidad, de los placeres al disipar de la mente pensamientos banales y centrarse en Dios. De allí la idea de una contemplación derivada de una reclusión monástica, una separación o distanciamiento de la comunidad por la búsqueda de la paz y comprensión de la acción divina.

En cierto sentido, esta exigencia de finalidad no utilitaria, la hereda la contemplación filosófica. Exigencia que al tiempo ha de tener cierto sentido práctico o mundano para el apreciador contemplativo. El filósofo contemplativo busca el saber como un afecto, tiene una meta libre de fines materiales inmediatos. Dígase que la finalidad de la vislumbración en la contemplación filosófica se distingue del plano de la intelectualización mediata. Tal vez, se quiere llevar en perspectiva, a aceptar, que la objetivación finalmente llegará a ser parte de lo visto. Se busca desde una operación, si se quiere de reconocimiento, no sólo dar coherencia a lo receptado sino asociarlo al mundo activo de la humanidad, trascender la impermanencia de las cosas y las sensaciones, dar cuenta de las condiciones de la existencia. En tal contemplación hay algo que se concatena, que se realiza, que se almacena, que se traduce, que a nivel intelectual implica unidad y síntesis conceptual, así como pensamiento de las condiciones de la existencia humana.

Finalmente, en el orden de la vislumbración filosófica, viene a cobrar importancia el carácter anticipatorio de la contemplación que fuera propio de la actividad del *augure.* Esto se refiere, al reconocimiento en la experiencia concreta, de una finalidad universal. Este reconocimiento da cuenta de la participación en un mundo del orden físico, supone

su punto de partida en lo sensible y permite vislumbrar los órdenes que devendrán. Siendo así, el carácter anticipatorio no refiere sólo a lo perenne y lo transitorio, lo momentáneo, lo fugaz y carente de profundidad, sino a una comprensión no discursiva de la organización de lo contemplado que enriquecerá significativamente la experiencia. Subsecuentemente, Seel (1991, p. 189) señala que la contemplación filosófica se caracteriza por ser un ejercicio de conocimiento en su forma más elevada, es decir, que remite a las formas del ser, a sus atributos, a sus esencias. Sin embargo, como forma de ejercitación o búsqueda filosófica, en ella prima, la reflexión del individuo, el aislamiento monástico, la atención como concentración, la conciencia que recurre a lo que tautológicamente puede nombrar, la finalidad trascendental práctica o teórica, el placer intelectual, la idea de un absoluto como nivel de ontológico de la verdad. En consecuencia, parece estar constreñida, puede que en ella sea regulada la imaginación y que pierda preponderancia la creencia o la presencia divina, que deje de prestar atención a la sensibilidad, al goce por lo agradable y a las formas externas a la conciencia. La contemplación filosófica, refiere a la inactividad, es descarnada, exiliada del cuerpo, tiende a ignorar el placer o la actividad física, la referencia concreta de la visión sensible o la calidad objetual en lo contemplado, pierde la referencia al espacio concreto, al *templum*, pues como tal, tiende a abstraerse del factor inmanente.

2.2 La contemplación estética

Logos, la armonía oculta detrás de todos los cambios. Heráclito

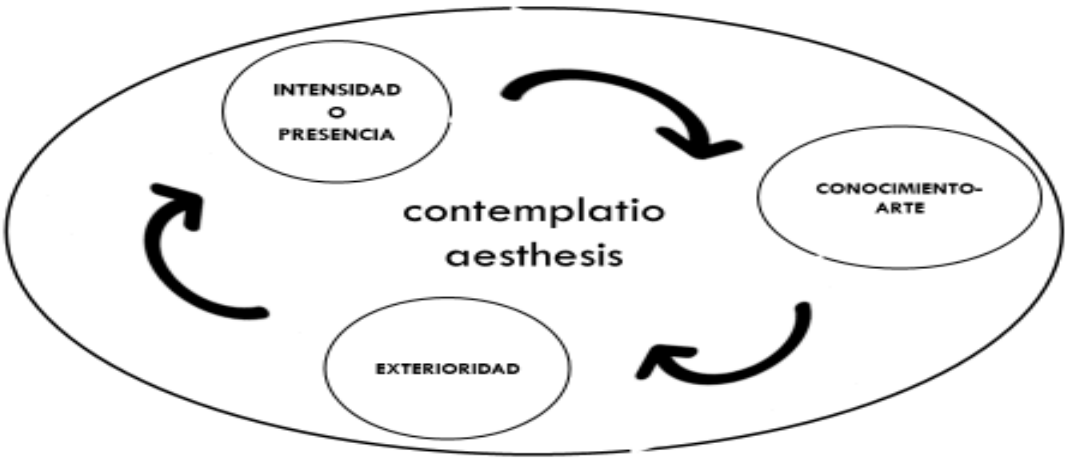

Figura 9. La contemplación estética

Hay otro sentido amplio de la contemplación, ya no místico-religioso ni filosófico, sino estético. Comparte con ellos, de forma menos diáfana, elementos como la atención connatural a cierta presencia y la búsqueda de su conocimiento, la idea de una distancia sujeto-objeto, la idea de ver y vislumbrar, la búsqueda de una revelación, el desinterés utilitario hacia lo contemplado, cierto estado de atención o de placer radicado en lo inmanente. Sin embargo, muchas veces parece contraria a la contemplación filosófica; la contemplación estética no es atemporal, tampoco quiere descubrir el Ser, está más en el orden de la apariencia, no está delimitada por la tensión entre conocer y obrar, está visualmente encarnada, no está completamente aislada del objeto, no es producto ni fin de la reflexión. También, parece contraria de la contemplación religiosa, está, como fuera del *templum*, a veces, solo tiene un contacto concreto con los objetos en su aparecer fenoménico, está centrada mayormente en el placer y se dirige en éste, a llenar la completa ausencia de la presencia divina; además, no está delimitada por la tensión entre creencia y conocimiento, es debida a la presencia física y la sensibilidad del ver más que a la fe.

En la contemplación estética cambia lo entendido por vislumbrar la presencia divina o el orden físico trascendente, surge de forma distinta, la idea del encuentro de ciertas finalidades ocultas. Pareciera remitir a hacer consciente al mundo de su humanidad; es la humanidad la que se incluye plácidamente en la contemplación estética de cosas que parece, trascienden la materialidad. Pero lo hace gracias a un modo particular de atención a las cosas mismas, va desenvolviéndose simultáneamente, como humanidad en relación con ellas, como cosas afines en el mundo. La contemplación estética implica un modo de estar en el mundo con los objetos de contemplación sin poder hacerles reductibles a la formalización vislumbrativa de los enigmas del cosmos, de Dios, sino a su plácida ampliación en la experiencia humana. Esto ya supone limitaciones a la vislumbración filosófica y al papel metafísico del intelecto, también limitaciones al quehacer del conocimiento, de la objetividad, del sujeto, a veces muestra lo que viene a ser su contrapartida.

Podría decirse que la contemplación estética está referida a una tensión entre conocer y gozar que se establece al notar la vívida *copresencia* de la humanidad y el Ser. El aparecer del objeto estético, el desenvolvimiento de la humanidad en relación con lo

contemplado, la afinidad de la humanidad con los objetos del mundo, ponen a la contemplación estética dentro de dicha tensión. Este tipo de goce es el objeto de la cuestión, el ser en sí de lo estético para el sujeto. Pero sentado en la recepción como goce, pareciera que el sujeto debiera estar imbuido y ensimismado en un campo de percepciones espontáneas en bruto o sin sentido. Este es precisamente uno de los elementos más propensos a ser discutidos acerca de la contemplación estética, y en donde viene a tomar partido el interdicto del acercamiento no utilitario, no por gozar sensiblemente sino por conocer. En la medida en que la contemplación estética está referida al goce por las sensaciones, pareciera que el acto cognoscitivo entra en la esfera de la operación intelectual a desdén de la experiencia concreta, o se debe a un placer intelectual o más elevado, un interés depurado.

Esto deriva en la segunda cuestión. Hay un rango tan amplio de lo que se llama conocimiento y su incidencia en el sentir y el estar en el mundo, que resulta ingenuo suponer que sólo se contempla estéticamente aquello que resulta completamente desconocido, invalidando de paso a la imaginación. Se supone que la contemplación estética, por ejemplo, de una pintura, siempre verá incrementada, o redoblada (D'Angelo, 2013) por las experiencias y conocimientos previos que se pueda tener sobre el mundo de la pintura, del arte o del contenido en sí. No sería nada propio del antiguo contemplacionismo suponer que los humanos se enfrentan a los objetos, piénsese en las estatuas religiosas, como meras tabulas rasas, o piénsese la contemplación mística sin un Dios, o la contemplación filosófica sin una idea de Cosmos. La gran mayoría de los objetos y cosas o fenómenos que son dignos de goce contemplativo, no están establecidos en la esfera del mero reconocimiento ingenuo, tienden a ubicarse en un marco de experiencias complejas. Fuera del marco de la predestinación mística y de la conciencia teleológica, en la contemplación estética los conocimientos son dispuestos de otra manera para establecer por alguna vía la relación con el objeto, para complementarlo en una esfera ajena al conocimiento y a la fe. Si en la contemplación estética se tienen conocimientos, ellos no están a la orden de objetivar la relación con el objeto sino, en el orden de amplificar su experiencia.

Por otro lado, la contemplación estética se debe a la presencia material concreta, a la representación artística, por ejemplo, del héroe al que se le representa con una imagen o en una sinfonía. En ese sentido, la referencia externa en la estatua, en la música, en el

cuadro del paisaje, se constriñe a un carácter de placer por lo objetual; se conforma con la percepción guiada, con el contenido explicitado o aún no entendido, con el manejo de la forma, el patrón, la secuencia, la estructura propia del arte. Al ubicarse en la exterioridad, el objeto de contemplación estética se torna presencia puesta en el plano del sentir como si fuera guía del especular. La atención del sujeto se dirige plácidamente a la recepción objetual de lo dado, pero al tiempo, su imaginación, su emotividad, su conocer, emergen, se deben, sólo a la constitución de ese objeto, como presencia sensible que trasciende lo material. Esa no es una presencia divina, eso se quisiera, es una experiencia del mundo redoblada. Se conserva la presencia de algo material, que, aunque puede estar velado por la metafísica de la humanidad, es una referencia de la exterioridad que evita fundarse en un solipsismo reflexivo propio de la contemplación filosófica.

La contemplación estética es ambivalente, parte de la distancia entre sujeto –objeto, pero, sobre todo, de la utópica idea de una forma de acercamiento entre dos polos que aparentemente son opuestos. Lo cual no deja de tener un aire místico de antaño. En ella, se quiere tomar conciencia de la distancia para obtener perspectiva, pero al tiempo, se acrecienta la tendencia a diluir el yo. Se pretende soslayar, como práctica mística, lo propio de la aprehensión objetiva teórica o práctica, acudiendo de otra forma, a una escisión, coincidencia y fusión entre lo interno y lo externo. La contemplación estética se encuentra ensimismada en una búsqueda, no de la esencia de lo bello, sino en cualidades que derivan en significancia para el sujeto, en consideraciones que suponen un sentido interno pero fundado en lo externo, en el revocamiento de una distancia física. El cuadro, el palacio, la escena teatral, la sinfonía, la poesía, se ubican hacia lo ambivalente, en un objeto externo que se valida internamente, en una forma coextensiva de objetualidad y sensibilidad que tradicionalmente se ha entendido como desarrollo dialéctico, búsqueda de reconciliación, empatía.

La bifurcación de la Naturaleza, como escisión sujeto-objetual supone también la búsqueda de remoción de tal distancia y es allí donde adquiere relevancia el ojo. Y es que claro, contemplar estéticamente no deja de contener el elemento espectador-observador, una especie de ente que identifica lo que le es ajeno con la acción primada del ojo. Se tiende a creer que hay un paso de ver, a llegar a participar de

las cosas del mundo, pues en la contemplación estética, el sujeto es una especie de espectador, que en general, se diluye frente a un cuadro o una escena trágica desde que pasa a relacionarse activamente con una presencia visual, por ejemplo, icónica. De hecho, es la tradición filosófica moderna la que más ha ahondado en ese primado visual y visual del oído, que ha ahondado en la concepción contemplativa del arte. No puede dejar de señalarse, que contemplar estéticamente es algo que implica vislumbrar más que ver, supone el acceso a una esfera de aprehensión que parte, deriva, recompone o asciende desde lo sensible del ojo a un modo de aprehensión más elevado, más válido, más vívido.

Finalmente, algo característico de la contemplación estética es la manera en la que se presenta el carácter anticipatorio. Gracias al modo de aparecer y de desenvolvimiento, hay una hermenéutica y no sólo del devenir sensible o fenoménico. No es sólo el producto de conocimientos previos, causalidades establecidas, ni de estructuras sensibles supuestamente estables. Hay una presuposición, precomprensión futura, agregados en transformación. Una apertura intuitiva a un desarrollo posterior que resulta anticipador de sentido y de la experiencia material. Gadamer (1999) solía hablar de encontrar una dimensión u horizonte de sentido como producto humano del estar en el Mundo, una anticipación que resulta previa al sentido general. La contemplación estética tiene un sentido latente, orienta el significado que se va desarrollando. Generalmente, esto se ha puesto en el papel de la imaginación. De allí que la contemplación tenga intensidades o diluciones, materias que, ante todo, se coordinan, se unifican y enlazan en partes gracias a una Razón. Sin embargo, no hay una anticipación del sentido determinada, se tienen diferentes acercamientos contemplativos, formas de ver, anticipaciones diversas, más bien resultan plácidas regulaciones de la imaginación productiva, fruitiva. No son prejuicios, presupuestos de comprensión o de agrado, conceptos a priori del entendimiento o la sensibilidad, es una actividad libre y placentera imaginativa, de sintonía intencional, como reconocer la melodía sin conocer la música, o suponer el verso de una canción.

2.3 La apreciación contemplativa de la Naturaleza: *explicare*

La vida es un niño jugando, moviendo piezas en una partida. Heráclito

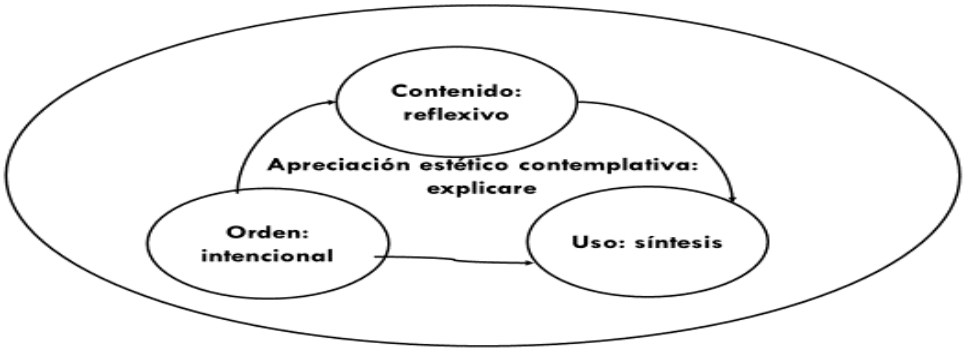

Figura 10. La apreciación estética contemplativa

La contemplación estética de la Naturaleza tiene un fin explicativo (*ex*: sacar, *plicare*: hacer pliegues), al ser *theoria,* se busca desplegar de ella una razón fundamental. Tradicionalmente, la contemplación estuvo en el orden de observar la Naturaleza y vislumbrar finalidades ocultas, en ella se propiciaba una constitución del saber a partir de la mediación concreta de los astros, el cielo, el clima, el espacio natural, el comportamiento de los animales, la visibilidad, el lugar. Pero en el caso de la apreciación contemplativa, se pretende explicar la belleza de la Naturaleza como si se transitara de ver al vislumbrar, se busca alcanzar lo trascendente, lo suprasensible, para encontrar un orden al plano material. Contrario a lo que piensan algunos filósofos contemporáneos, la contemplación no parece una actividad dada a lo sensorial sino a lo suprasensible, aunque ella ya no consiste en vislumbrar con un carácter hierático. En parte, tiene razón Seel (1991, pp. 70-71) al señalar que la contemplación estética de la Naturaleza adquirió un sentido profano[4], que cortó con la devoción sagrada, aunque no se puede admitir con él que la contemplación se convirtió sólo en festival de los sentidos desatados, en mera sensiblería. No es difícil coincidir con las concepciones de Adorno (1983, p. 90) y D`Angelo (2001, p. 24) que encuentran la contemplación de la Naturaleza como un reducto de la caída de la metafísica y de la independencia de las artes que le tomaron como objeto, sin negarse en ella cierto carácter trascendente que aún parece poseer.

[4] Seel como Adorno considera que el surgimiento de la estética de la Naturaleza se asocia al declive general de la metafísica de la Naturaleza lo que ha propiciado su contemplación. Precisamente, la historia del arte testifica ese paso de la contemplación desde lo divino a lo profano, desde la representación cosmológica (theoria), que pasa luego por la representación religiosa y práctica del mundo material, hasta finalmente, desembocar en el depurado carácter estético, por ejemplo, del paisaje(contemplatio).

La ausencia de lo sagrado hace de la contemplación estética de la Naturaleza algo con un fuerte carácter del *interpreter,* la apreciación se realiza en tanto éste hace una búsqueda de explicación. Es cierto que la contemplación no fue inicialmente planteada para evaluar la calidad de la Naturaleza misma desde el placer del sujeto, pero modernamente, cerca de la contemplación filosófica, ella implica una completa disposición del *interpreter*, del pensar, del sentir, del aprehender, del imaginar, es una actividad hermenéutica, reflexiva. Tal vez por ello señala Scruton (2011, p. 55) que la contemplación estética de la Naturaleza es algo propio de la especie humana, algo que le impulsa a buscar una explicación, un significado y valor en el cosmos. Pero ello, no es una contemplación platónica, agustiniana o similar, no es producto de una ascesis; por más que parezca que intenta elevarse a un mundo de las esencias, ante todo, se refiere a una explicación para la humanidad. En la contemplación estética de la Naturaleza el *interpreter* quiere buscar algo como si de encontrar una explicación del verdadero soporte de la vida se tratara. Esta búsqueda de explicación convoca un contenido, el producto de la interpretación, de la cognición, del saber; por otro lado, se adscribe a un proceder volitivo del *interpreter*, una forma de relación con las cosas, un orden; finalmente, también denota una pragmática, un uso, una relación con un contexto material del *interpreter*.

2.3.1 Contenido contemplativo-reflexivo

El silencio es sanación. Heráclito

Si se piensa que la contemplación radica en la explicación, en la *theoria*, debe darse algo que quede dentro de ella, un contenido (*con*: completamente y *tenere*: retener); por ejemplo, la contemplación de una obra pictórica, musical o de una escultura, implica algo que se retiene. Pero Budd (2006) recuerda que la contemplación estética de la Naturaleza no parte de la referencia a forma y contenido ontológicamente dados como sucede con el arte. Aunque tradicionalmente se ha entendido que la contemplación del arte es sinónima o modo característico de la contemplación de la Naturaleza, sólo el arte se crea para un canon de condiciones perceptuales e ideales que abogan especialmente por un contenido, sólo él *es* para la contemplación estética (Stecker, 1997). Si el objeto del arte, por ejemplo, una pintura, no es preparado a partir de la finalidad de ser contemplado, no existe como tal, como arte, está vaciado de contenido. Por eso, los destinos de la contemplación del arte y la Naturaleza no siempre son similares, no es lo

mismo fijarse en una obra de arte dotada de contenido, que notar plácidamente la acción del *Ser en sí* de la Naturaleza, sentir ese poder de sostener y potenciar la existencia vital universal orgánica y material. Todo el contenido que se puede encontrar en la contemplación del arte, no resulta equivalente con el de algo que no consiste, o que excede el ser contemplado como objeto, la Naturaleza. Asumir que la contemplación de una piedra de granito, de una estatua religiosa y de las fuerzas que desdoblan las colinas hasta los valles, son cuestiones equivalentes, o que son modos equiparables de relación, es producto de un desinterés estético que ignora la hermenéutica implicada, el contenido emergente y la vida misma.

El contenido de la apreciación contemplativa de la Naturaleza es reflexivo, es producto de una búsqueda de explicación para el *interpreter* que tiende a la evaluación de tal condición como si encontrase un contenido direccionado a la humanidad. Aunque autores como Seel recuerdan con fuerza la importancia de la idea de una libre contemplación estética de la Naturaleza[5], para otros como Adorno ella es concebida como una experiencia hermenéutica del sujeto. Si es entendida como mero placer, parece el límite de la contemplación misma, el fin no es el reconocimiento de la Naturaleza bajo un orden racional o discursivo, tal vez, busca el alcance espontáneo de ideas sobre ella, la libertad de la imaginación y la significación de alguna emotividad dada. Pareciera así que puede aludir a un completo reino de lo indeterminado, pero claramente, cualquier contemplación estética aspira a algo más que a tornarse una interpretación superflua, busca salir del juego de una no discursividad en pro de un sentido aún no alcanzado. La contemplación conlleva a una relación con las ideas, los conceptos y el discurso, es como una serendipia que conlleva a contenido reflexivo; supone que hay un contenido que se retiene desde la reflexión del sujeto, se trae algo a la existencia, algo dirigido a un fin que parece valioso, supremo y absoluto.

[5] Para Seel (1991) hay tres categorías que permiten pensar o caracterizar la relación estética con la Naturaleza. La primera es la contemplación, la segunda la correspondencia y la tercera la imaginación. La contemplación es un modo de experiencia que considera naturaleza como un simple juego de apariencias es percepción contemplativa desinteresada contemplación sin teoría; la correspondencia captura la experiencia de la naturaleza tal como es, presenta condiciones de vida deseable, depende de la interacción exitosa con el entorno físico y el estado emocional del sujeto se entiende como si la Naturaleza hablara para apoyar propósitos en la vida; en la imaginación se percibe la belleza de la Naturaleza como apariencia de la belleza del arte como apariencia de la belleza del mundo, ella concuerda con una fantasía, con la humana proyección en ella en la búsqueda de una dimensión de goce que supere el sentido artefactual.

Es inevitable la tendencia a entender la contemplación estética de la Naturaleza como algo que posee un contenido direccionado al *interpreter*. D`Angelo (2001, pp. 43-45) parece recordarlo tratando de obras decimonónicas, paisajes, ruinas, jardines, referidas a la contemplación estética en las que se resaltaba el sentimiento o el espíritu del observador. Se entendía la Naturaleza como objeto inanimado al que se le dotaba de dignidad, gracias a una especie de trasposición empática que conllevaba a pensar que los paisajes eran estados de ánimo. En tal trasposición la Naturaleza no cuenta tanto como la disposición del sujeto, del espíritu del contemplador que toma lo que le antoja. D´Angelo y Adorno, entienden que en la contemplación siempre se tiende a salir de un estado "desenfocado" y hay una instancia en que la Naturaleza tiende a volverse personal. Se experimenta la Naturaleza como si fuera el espíritu el que actúa sobre ella, como si todo radicara del lado del observador. El *interpreter* busca hacerse idea de la totalidad, de la fuerza y el impulso creativo, de la composición y la técnica natural, del impulso vital y destructor con relación a sí mismo, con la historia, con la sociedad. Su pensamiento se dirige a un fin en el que parece -erróneamente-, que desaparece la Naturaleza, desde el advenimiento de conocimientos que adquieren carácter vislumbrante.

No puede dejarse de lado la emergencia de un talante objetivista o cognitivo que puede valerse de conceptos, saberes y conocimientos significativos que juegan un papel preponderante en lo que se considera propiamente un contenido contemplativo. La relevancia que adquiere la contemplación estética de la Naturaleza está en el procesamiento complejo de lo que adviene con ella, se prima el encuentro de un contenido que busca ser interpelado por el saber, explicado por conceptos. Quizá, por todo eso, la contemplación estética de la Naturaleza sirve para el *interpreter*, para dar consistencia a relatos metafísicos, a referenciaciones artísticas, a ilustraciones científicas. Claramente, la contemplación estética de la Naturaleza se ve redoblada con los conocimientos y las experiencias, todo ello juega un papel en la relación con las cosas; engrandecen su contenido. Precisamente, cuestiones como la composición o la referencia a una técnica natural no son para el *interpreter* sólo producto de una vista de la Naturaleza, sino interpelaciones de su saber que vivifican lo apreciado con relación a la humanidad. En la mayoría de los casos pareciera que la contemplación estética de la Naturaleza aboga por tomar los saberes como fundamento de relatos con contenidos

trascendentales, recuérdese a Foster (1998) y su idea del componente narrativo como preponderante en la apreciación de la Naturaleza.

2.3.2 Orden contemplativo-volitivo

El alma está teñida del color de tus pensamientos.
Heráclito

El efecto de la profanación, de plantear a la Naturaleza bajo una apreciación específicamente estética, hace de la contemplación algo que se establece desde un orden volitivo, desde el interés-desinterés asociado al *interpreter*. Y es que si de la bella Naturaleza se trata, hoy más que ayer ha resultado necesario delimitar el papel volitivo del *interpreter*, la forma de valoración desde su intencionalidad. Esto supone, por un lado, romper con la tradición y entender la contemplación en un marco empobrecido como en Seel, o por otro, conciliarse con una teoría del desinterés estético y exponer un tipo de atención desinteresada como lo hacen Scruton y Adorno. Es decir, contemporáneamente se ha entendido la actividad contemplativa en forma dual, como pasiva, en tanto embarga un sentido negativo, desinteresado, receptivo hedonista y físico inactivo; a la que al tiempo, se le contrapone un sentido positivo, activo, comprometido, receptivo intelectual y cuasi físico -aunque no completamente interactivo en la relación con el entorno-.

Sobre la primera forma de comprensión, Seel (1991, p. 38) va a defender una contemplación desinteresada que se entiende como pasiva- receptiva de la Naturaleza, una contemplación sin *theoria*. La contemplación es sólo una etapa inicial de un encuentro que se centra en el mero *aparecer*, en el cambio,en la interacción de los fenómenos y en la conciencia de la impermanencia de las cosas. De tal manera, la Naturaleza se concibe en completa ausencia de sentido metafísico o científico, no se conciben las cosas ni los fenómenos como símbolos de algo, se sigue la Naturaleza como un espacio para el juego de apariencias, las formas no son vehículo de alguna formación estructurante de sentido sino mero *aparecer* fugaz. El tiempo es una condición estandarizada y el espacio se hace abstracto, no existe el tiempo geológico ni el vértigo ante el vacío. En esa contemplación, la Naturaleza no está como compleja totalidad, es un espacio poblado de cosas; pero las cosas no son sino en tanto aparecen, en tanto se manifiestan. Se toma pues lo dado en la contemplación como exposiciones fenoménicas de objetos ajenos e individuales y no se aspira a ninguna interpretación amplia o

compleja de la Naturaleza. Ese *aparecer* desprecia cualquier importancia de las cosas, ya sea para el reconocimiento o la acción; incluso los fenómenos parecen perder el sentido que se les da científicamente, el uso que puedan tener, pues la contemplación -pasiva- aspira a tomar todo lo que del objeto se retrae, lo que teórica o prácticamente no tiene importancia. Seel va a referir a la contemplación de la Naturaleza como una observación completamente desinteresada de objetos y fenómenos, como mera atención sin compromiso vital; a la contemplación le importa, no la Naturaleza sino los objetos en su aparecer, es algo que resulta sustraído de la representación o la permanencia.

Por otra parte, la contemplación activa, la única que desde la antigüedad resulta sostenible, supone lo contrario del desinterés negativo. La contemplación implica más que placer espontáneo y fútil, ella es más que desconocimiento o falta de compromiso con una experiencia profunda como viene a prefigurar la estética medioambiental de Carlson o Berleant. La atención simple sobre el aspecto formal y sensible, el mero aparecer, es ante todo, la introducción en un ámbito complejo; el aparecer tiene un efecto contrario a la fugacidad hedonista, tiende a un *explicare*. Como sugiere Scruton (2011, p. 54), en la contemplación de la Naturaleza la distinción entre medio y fin, uso y significado, entre actitud vislumbrante e instrumental, surge como algo indispensable para un razonamiento estético que resulta asociado al ser volitivo, a la vida práctica. El imperativo de una contemplación desinteresada se da bajo la necesidad de exclusión del deseo para alcanzar una relación incorrupta de influencias hacia la Naturaleza, no bajo la búsqueda de placer pasajero. Scruton (2011) hace notar que la contemplación de la belleza natural supera la plácida vista de un espacio físico pues conecta al humano con algo que a menudo tiene una dimensión ejemplificante, espiritual, trascendente, como si fuera una guía de la destinación humana. Al excluirse el peso de la materialidad, los fines y el deseo pareciera lucharse contra la determinación, la integración cognitiva y utilitaria dándole un mistérico valor a la Naturaleza; sin embargo, una posición activa como la de Carroll (2001, p. 41-50)[6] asume que la contemplación estética no prescinde de cierto tipo de interés por los conceptos, o que ellos no lleguen a jugar un rol importante. Hay asociaciones libres, identificaciones, personificaciones, objetos y formas que impactan la atención. La contemplación no parece desinteresada como si respondiese a la Naturaleza sin propósito, es precisamente la búsqueda de un propósito que la convierte

[6] Carroll (2001) va a distinguir el desinterés contemplativo propio de la experiencia tradicional de la Naturaleza teológica frente a otras formas del desinterés en la experiencia de apreciación de la Naturaleza: en la experiencia, pragmática, la experiencia alegórica y la experiencia deflacionaria.

en una parte vital de la apreciación de la Naturaleza, por ejemplo, en Hepburn (1998, p. 279); la contemplación no es tanto un polo a superar como lo sería el desinterés, ella no parece algo transitorio ni accesorio, sino un constante estado de apertura en el que prima la calma y la vitalidad. Es un estado valioso por sí mismo pues está referido a un encuentro y reconocimiento de procesos con un sentido que tiende a complejizarse, como un momento en el que parece revelarse la vitalidad de la Naturaleza misma con un mensaje a la humanidad.

El desinterés, el desapego, está dado sólo con la intención de reconocer la alteridad de la Naturaleza, su carácter ejemplificante (Hafsteinsson y Árnason, 2019, p. 159). Tal vez uno de los filósofos que más atendiera a una contemplación estética activa de la Naturaleza fue Adorno[7]. Aunque su tratamiento de la belleza natural resultaba delimitado a condiciones sociales y de producción como crítica material e histórica, para él la contemplación estaba planteada en el orden de la conciencia del proceder catastrófico humano hacia la Naturaleza y no resultaba una actividad vacua. Al tratar de la indeterminación de la belleza natural, Adorno encontraba la posibilidad crítica de la misma; la belleza natural se revelaba como un reconocimiento de la alteridad, un trazo de lo no idéntico, resultaba propia del ámbito de lo no dominado con respecto del sujeto y de la sociedad (Seel, 2004)[8]. En ese sentido es la contemplación la que permite saber de un estado de distancia, puridad y de desencantamiento de la Naturaleza; la historia y ella se entremezclan y coinciden en la idea de trascender un orden, de remover un estado catastrófico, de alcanzar una reconciliación histórica. La contemplación activa no es un medio de reflexión teórica que evade las condiciones cambiantes y efímeras para alzarse a lo esencial y eterno, es un paso a la no alienación, ella remite a un estado de conciencia sobre la distancia como disposición a tal distancia, como interés en ella, como apertura a un interés ya no más elevado sino concreto; no es mero desvanecimiento, no es simpatía, no es desenvoltura; se plantea como contraparte de la práctica instrumental

[7] El famoso Aforismo 54, de “Minima Moralia” (Adorno, 2004) dice: “La mirada de largo alcance, contemplativa ante la que se despliegan los hombres y las cosas, es siempre aquella en la que el impulso hacia el objeto queda detenido y sujeto a reflexión. La contemplación exenta de violencia de la que procede todo el gozo de la verdad está sujeta a la condición de que el contemplador no se asimile al objeto.

[8] Se trae a colación la interpretación de Martin Seel (2004, p. 14), quien señala que Adorno interpreta la experiencia contemplativa desde un reconocimiento cognitivo que tiene talante práctico, el de un cambio de comportamiento entre las personas y hacia la Naturaleza. La apertura a la atención contemplativa se convierte para Adorno en el estándar para evaluar la práctica social

pero realmente quiere ser su única guía. No sólo se trata de mirar, sino, en la distancia, tener conciencia de la Naturaleza y de la humana participación en las cosas; la conciencia de la distancia en la contemplación de la belleza natural, se presenta como un valor de necesaria implicación con la vida misma.

Adorno recuerda en este contexto que no tiene ningún sentido cualquier actividad contemplativa que se quede en lo absolutamente formal, sin estar viva, sin ser corresponsiva. Tal actividad corresponsiva, interesada, es la forma concreta o sentida de relación con la Naturaleza, y aunque su utópico fin pareciera a veces, la desindividuación, la interrelación, tal vez, alcanzar un libre y complejo juego de receptar apariencias sin más, es claro que la contemplación no se queda en el ámbito de la pasividad y la teoría, es una invitación, más que una negación: es un intersticio a la interacción. Una postura cercana, como la de D´Angelo, entiende a la contemplación como forma primera de relación, de empatía con la Naturaleza, un paso necesario por ejemplo a la correspondencia y el reflejo en la misma, una forma de encuentro con lo que llama identidad del paisaje. No es sólo una actividad vacía, sino por el contrario, compleja, intensa, iniciática, una actividad que propicia la apertura a un mundo del ser vital, del *ser en sí* de la Naturaleza.

2.3.3 Uso contemplativo-sintético

Ojos y oídos son malos testigos para las personas si tienen almas incultas. Heráclito

En la contemplación estética de la Naturaleza el uso es referido a la síntesis de lo múltiple perceptivo arraigado en el carácter visual-espacial. Dada la búsqueda de la *explicare* la contemplación siempre se ha dado en la distancia perspectiva, algo que conlleva a alejarse del mundo para tener una imagen del mismo. El punto de vista resulta involucrado en el espacio contemplado, se encuentra dentro de la mirada no estática del observador. Las distancias y cercanías, las dimensiones, el movimiento, la escala se consideran desde una condición única del *interpreter*. Se preeminencia la sensorialidad, la mirada sinestésica, es como si lo visto se complementara de los sentidos que exploran el espacio. Tal vez por ello se dice que varios sentidos influyen en la contemplación, pero el ojo resulta más cerca de ella (Seel,1991, p. 53). Así la actividad contemplativa resulta más una absorción de la mirada que se suma a la percepción de las cosas y del ambiente, es producto de una percepción sinestésica centrada en el ojo hacia el espacio.

Ver, es referido en este contexto, al sentido particular de la distancia que aúna en las formas de la sinestesia visual la percepción espacial, no es otra vista de las cosas sino estar en el aparecer de las cosas en un espacio que se percibe por un ojo que casi "palpa". Se abandona gradualmente una experiencia óptica para tratar de una experiencia del espacio por lo que la atención no se centra en el devenir de los fenómenos ante el ojo, se abre a lo que recibe el cuerpo del espacio. Es el cuerpo el que está incorporado en el espacio, por lo que la contemplación refiere también a la interpretación sintética de un ámbito que amplía la mera óptica.

La contemplación estética de la Naturaleza sobretodo se distingue de la contemplación de los objetos del ámbito artístico, en la percepción espacial (Seel, 1991, p. 68), pero hereda en teoría o amplifica la ambigüedad bajo la cual suele plantearse la actividad contemplativa respecto del espacio como pasiva y activa[9]. La contemplación pasiva de la Naturaleza es una experiencia visual simple acerca de la exterioridad y la espacialidad. El orden visual pasivo viene a separarse del significado. Es una contemplación crasa, parece suponer la simple vista o abstracción imaginaria de un espacio homogéneo, vacío, no modificable, abstracto, subdivisible, medible, cuantitativo, geométrico, euclidiano, cartesiano, etc.; es en general, no trascendente, perceptible como las cosas, como cosa inhabitada[10]. Por otro lado, la contemplación activa, supone la intención de inmersión sensorial sin primacía absoluta del ojo o de la interioridad, en la percepción compleja del espacio. Gracias a esta percepción sobre el espacio, la conciencia deriva como producto o emanación de su vivencia, como si pudiese hacer una síntesis espacial, con aspectos topofílicos, espacios sentidos o la comodidad o incomodidad en el hecho de tratar del territorio- lugar. Esto no quiere decir que la contemplación activa o pasiva, sean una respecto de otra, formas erráticas de apreciar la Naturaleza, son sólo maneras de entender el acontecer de la experiencia de apreciación contemplativa respecto de una síntesis espacial.

[9] Las dos posturas fundamentales acerca de la contemplación estética de la Naturaleza, someramente descritas por Scruton (2001, p. 58). La primera, que es pasiva, entiende la contemplación estética de la Naturaleza como el goce por un aparecer fenoménico sin actividad productiva, sentido, ni utilidad, como un recibir y explorar sin descifrar; la segunda, que resulta activa, entiende la contemplación como producto del aparecer, que no deja al mundo solo en el ámbito presentado, sino que se relaciona con él, experimenta con conceptos, categorías e ideas.

[10] Véase a Seel que entiende apreciaciones contemplativas del espacio como el tratado en el concepto de lo sublime, como forma negativa del espacio vívido, le llama "percepción invertida", como si no fuese un espacio de acción, de sentimientos sino un espacio inconmensurable que aparece con un vacío de formas orientadoras (Seel, 1991, p. 58)

En definitiva, algo que hace de la contemplación estética de la Naturaleza algo tan particular, y tan distinto de la contemplación del arte, consiste en que guarda como condición, la percepción compleja del espacio en términos activos. La contemplación pasiva es al espacio, la activa es en el espacio. Como señala Seel (1991, p. 69), la Naturaleza en sí, es un espacio de contemplación. Pero no, no es el espacio de la mera aparición ni el espacio objetual arquitectónico y humanado. Los ejemplos de arte espacial no son Naturaleza, ni son su experiencia inmediata, son sólo indicadores de la experiencia de la Naturaleza que no está contenida en las obras. Abarcar la cuestión espacial es, de fondo, una de las aspiraciones más álgidas de toda la contemplación estética de la Naturaleza, supone un estado sentido, más que visualizado. Véase a los pintores como Cézanne intentando superar la barrera óptico observacional y pretendiendo dar cuenta en la representación de la profundidad, del clima, la bruma, el movimiento, o sugiriendo sentimientos con pérdidas de la figuratividad, juegos con el color y hasta con la posición del espectador. Ya la representación de la Naturaleza en el arte resultaba una confrontación a lo que vendría configurándose como el contemplacionismo negativo del arte pictórico, y en su necesidad crítica pretendería ir a la exterioridad concreta del espacio en una contemplación positiva como acercamiento experiencial exclusivo a la Naturaleza.

Precisamente lo contemplado es así, algo más de lo que aparece, pero que no puede pensarse, ni en la esfera de los objetos, ni en la externalidad pura, lo contemplado *es* una forma de síntesis del espacio que incluye al *interpreter* en algo como el *templum*. La contemplación estética de la Naturaleza no se refiere a un objeto externo intencionalmente estético, que se relaciona con otro equiparable, sino a la idea derivada de la percepción del espacio de comunidad, la de una totalidad vital que se sintetiza ópticamente en el *interpreter*. Pero dado que éste no puede aprehender la totalidad espacial, solo se puede tener una idea regulativa que guía la contemplación misma. Por ello, la contemplación estética de la Naturaleza excede, tanto en su concepción como en su experiencia, lo dado en la relación con aspectos individuales, fenómenos, objetos y obras, *es* sobre la composición abierta en el espacio. Es claro que un objeto natural debe ser un objeto acotado en la contemplación estética o en la apreciación de evaluación formalista o artística, pero no la Naturaleza, ella no se refiere a objeto alguno, es más referida a un acontecimiento del espacio que excede toda capacidad de delimitar objetos

en él. Se puede citar un poema, pero no la espacialidad de la Naturaleza, se puede confundir contemplativamente un objeto del arte con uno natural, pero en su uso, la Naturaleza, dado el espacio, sus fuerzas y procesos autogeneradores y autoperpetuadores, no se confunde con objeto alguno, se sintetiza en el espacio del *interpreter*.

Tampoco es un dilema pensar que hay casos en que se parte de dirigir la atención a multiplicidades para luego centrarse en aspectos individuales u objetos naturales, o en fenómenos, y no en la Naturaleza, o viceversa. No es un dilema pensar en qué se debe centrar la contemplación, lo importante es que, en lo referido a la Naturaleza, se contempla lo que no se contiene en los objetos, lo que espacialmente se retrae de toda acotación espacial. Eso no excluye la admiración por fenómenos, objetos, especies, cualidades, ni experiencia de tal tipo, antes, por el contrario, ello le suplementa. La contemplación estética de la Naturaleza sintetiza un área de *procesualidad* autónoma, que surge y aparece[11] sin la intervención humana; ella muestra que no se cambia a los fenómenos en sí mismos, que la vida latente y los fenómenos naturales no se producen por que el hombre haga algo. Es cierto que jamás se percibe la totalidad de esa *procesualidad* natural, la selva, el desierto, la cumbre helada y el mar bravío a la vez, pero tampoco se queda el humano en un ámbito específico frente a lo visto, va a los procesos, interacciones, fuerzas, organizaciones. No hay condiciones perceptivas e ideales estables para el ejercicio de la contemplación de la Naturaleza, tampoco un lugar o perspectiva específica para la misma. Hay una Naturaleza ahí, como un ente de aura específica, dada desde los procesos, las relaciones de fuerzas, la vitalidad dada en el espacio, que pone a la contemplación en el ámbito de alcanzar relaciones profundas como captura del flujo de sus manifestaciones propias, como interpretar sus gestos. Finalmente, en su uso no se contempla la totalidad como Naturaleza en tanto fenómeno, se contempla la Naturaleza como ser en sí de los fenómenos, se está inserto desde una síntesis espacial en la Naturaleza como un fenómeno.

[11] La aparición como cuestión diferente de la apariencia es un tema desarrollado por Seel y Berleant supone una auténtica percepción que surge de los fenómenos. Véase: María Jose Varandas (2017, p. 406).

2.4 El paradigma contemplativo

Mucho aprendizaje no enseña el entendimiento. Heráclito

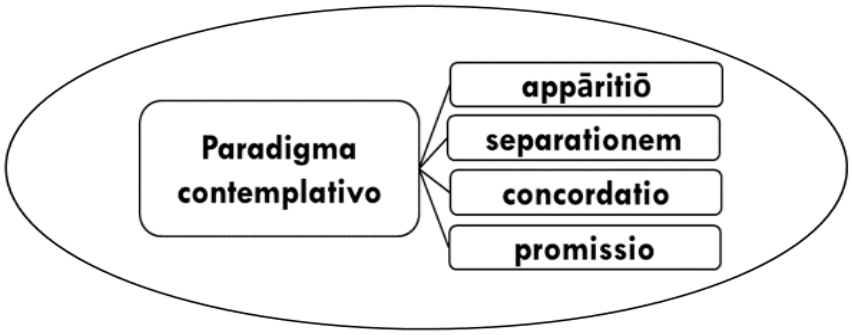

Figura 11. Paradigma contemplativo

Carlson (1979) en su ensayo "Appreciation and the natural environment", va a distinguir lo que sería el paradigma artístico de apreciación de la Naturaleza, de lo que sería el paradigma medioambiental. Al paradigma artístico asocia los modelos objetual y escénico que suponen una actitud contemplativa. De la misma manera, Berleant, en "The aesthetics and the environment" (2005, p. 14), vino a llamar "contemplativa" a la actitud que emergió de la Estética durante siglos, acudiendo al nacimiento de un nuevo paradigma actual basado en el compromiso. Carlson y Berleant entienden que la postura contemplativa fue formulada por Hutchinson, Shaftesbury y Kant, y que surgió al identificar objetos de arte separados del entorno, aislados de la cotidianidad, como objetos que requerían un tipo de actitud, especialmente desinteresada, descomprometida, referida a cualidades intrínsecas, sin que al parecer concernieran a propósitos ulteriores más que a un depurado aspecto estético dado a un sujeto que observa. Consecuentemente, Berleant señala que la forma de entender la actitud contemplativa de las artes, fundamentaría ideas como las de "distancia física" de Bolloughs, la "deshumanización" de Ortega y Gasset, el "formalismo" de Greenberg, la "actitud estética" de Stolnitz, etc.

Carlson y Berleant entre otros, remiten a una especie de doctrina de la separación, de la inactividad y la entelequia que supone encontrar pistas en los objetos, instancias de objetivación, con una mirada aparentemente impersonal. Como se sabe, hay otras posturas acerca de la contemplación de la Naturaleza que remiten a un sentido conectivo y a veces, positivo de la misma como puede verse en Adorno y Scruton. Esto quiere decir que en la constelación de conceptos, principios y elementos del ejercicio contemplativo

se encuentran varios pilares, cuestiones como el desinterés, la visión, el intelecto, la subjetividad, el encuentro de algo velado, las finalidades, etc., que adquieren una invocación teórica constante y variada. Precisamente, en tanto se entiende que en la tradición se validan un grupo de enunciados y principios asociados a lo que sería la contemplación estética, éstos se convierten en criterios de veracidad, modos de constitución de lo dado en los modelos de apreciación de la Naturaleza. Puede señalarse la permanencia de ciertos elementos constitutivos de la contemplación activa o pasiva, que, aunque pueden tener funciones variopintas en diferentes explicaciones, permiten tratar de un paradigma contemplativo. A grandes rasgos hay cuatro criterios esenciales que caracterizan lo que vendría a ser tal paradigma contemplativo: el aparecer de la belleza natural (*apparitio*), la escisión de sujeto y objeto (*separationem*), la atención intensiva a un medio (concordantia) y la sugerencia de un estado de bienestar posible o promisorio (*promissio*).

2.4.1 *Apparitio*

La aparición: *apparitio*, es un primer momento de la contemplación de la Naturaleza. El término se asocia a una manifestación, antiguamente, la de un ser sobrenatural. La aparición es la emergencia de algo inefable, un evento en progreso en el mundo natural, una amalgama de fenómenos asociados que produce un sentimiento de maravillamiento dado también ante el desvanecer de eso que aparece. Este surgimiento y desvanecer de múltiples elementos no es acción dispersa, es la manifestación de un ente, la Naturaleza. Pero tal manifestación, nunca refiere a la apariencia o a lo real, sino que se forja en contraste con ellas. La aparición denota una ruptura de la realidad objetiva y de la aparente, como si forjara su realidad propia, impermanente, pasajera. Aparecer da cuenta de una cosa por sí misma, no como traída a la luz por medio de otro ámbito, sea realista o aparente. La aparición múltiple y simultánea de las cosas y fenómenos de la Naturaleza, ese dejarse ver y desaparecer como cosa inexplicablemente junta, implica que no se pueda tener una aprehensión definitiva del ser en sí de la Naturaleza tan sólo la cercanía de su manifestación. Esta incompletitud no se debe a la delimitación de la experiencia al campo de la visión, Seel (1995, p. 64) diría que tal aparición en la contemplación hace de los sentidos algo conforme a la visión, que por ella se allana un camino al encuentro del *Ser*, tal vez el motivo sea su carácter actual e impermanente.

Puede creerse que este *ver* propio de la aparición, no es una operación intencional, sino una operación espontánea, libre, una forma de atención para lo que de pronto se manifiesta como evidente, pero este *ver* es intención siempre en presente, un momentáneo interés aprehensivo, no es desinterés estético, es desinterés lógico. No hay aquí un acceso primado a una verdad ontológica esencial ni tampoco un escape del Ser, una vía a otro mundo, una consoladora vía de lo aparente y placentero. No es un aparecer fenoménico en sí, puesto que es manifestación estética, lo que supone que tampoco es un surgimiento espontáneo de ver en el arte. En la contemplación de la Naturaleza la aparición se refiere a una manera particular de realización de las percepciones en la que la atención se agudiza frente a un entorno. Aparecer es notar la actividad presente y actual que busca una comprensión distinta de la existencia en un escape a un tiempo-espacio determinable. Trascender los hechos en presente, demarcando, sugiriendo, dirigiendo sin llegar a revelar un trasfondo, esperado o no; lo que aparece quiere mostrarse sin dejar ese algo que se quisiera atrapar. Tal vez por ello late históricamente en el núcleo de la belleza natural la idea de una indeterminación, una aparición innombrable. Se puede saber de la bruma en el bosque que aparece, pero el aparecer no lo hace el saber, el aparecer hace vislumbrar desde otra vía el estar en la realidad con esa bruma, con ese bosque.

2.4.2 *Separationem*

El paradigma contemplativo da cuenta de algo más que del aparecer. Hay un criterio que es condicionante de toda relación contemplativa luego de la aparición, esto es la separación: *separationem* respecto de lo contemplado. Siempre parece un camino errado hablar de la relación escindida de sujeto-objeto respecto de la Naturaleza. La Naturaleza no es un objeto ni se puede plantear en una completa separación respecto del sujeto. Con todo, esta relación sujeto-objeto tradicionalmente ha sido inevitable, parece signar dos caminos de la explicación del ejercicio contemplativo; por un lado, busca delimitarse en el objeto y se habla de cualidades estéticas, y por otro, se trata del sujeto y la actitud estética. En uno u otro caso pareciera que debe tenderse a una unificación y un esfuerzo por tratar de una experiencia no escindida. Sin embargo, hay que reconocer que la separación, la dualidad, la escisión con respecto de lo contemplado es necesaria para la crítica, hace parte de la experiencia. Es por tal razón que tradicionalmente se ha tratado la contemplación en la esfera de la representación, especialmente la artística. La distancia crítica supone un momento en el que se asume como distinto eso que busca

ser representado. Ella denota que el interés estético existe en forma de una tendencia por unificar en el sujeto lo real y lo aparente.

La separación contiene la posibilidad de representación, la conciencia de que puede reconocerse lo que no es del sujeto. No en vano contemplar se ha entendido como una disposición espiritual del sujeto a captar una realidad que le trasciende. Esto se evidencia en el tratamiento contemplativo del espacio como exterioridad. No es una casualidad que la idea de contemplación de la Naturaleza esté asociada a la honda impresión que produce en el espectador su percepción escindida del espacio. Siempre será escindido el sujeto del entorno en la idea del aprecio por un panorama, en el sentir óptico hacia los riscos gigantescos pendientes en las montañas; la idea de una pequeñez de humana, de respeto, de poder, derivan de la conciencia de tal separación. El espacio no es vacío, es un elemento que excede toda capacidad de absorción en la percepción contemplativa, es externo en tanto no puede ser completamente abstracto. Es gracias a la concepción de cierta distancia, de ciertas cualidades en la Naturaleza, que es posible suponer una especie de espacio escénico, una especie de proclamación para el sujeto expectante; el entorno se ve como lugar de la vida misma, hay una necesidad de la Naturaleza que se proclama como externa, como un mundo de las necesidades externas.

2.4.3 *Concordatio*

No todo se basa en una completa separación. El paradigma contemplativo supone cierta relación empática, una *concordatio*. La contemplación estética no es un ejercicio desvinculante, reactivo o antipático entre el sujeto y las cosas o el mundo natural. La concordancia supone cierta regulación de las relaciones con el entorno, hace de la contemplación más que una síntesis o dilución del sujeto en el objeto, una coincidencia de lo universal y lo particular. Tal vez por eso Kant en el parágrafo §65 de la “Crítica del Juicio” hablaba de la representación de la concordancia del objeto o de la acción, con las condiciones subjetivas de la vida. No puede negarse que la contemplación estética, en tanto acto de consumación, supone una capacidad conjunta de obrar y organizarse según un principio concordante de la Naturaleza. Concordancia es pensar la Naturaleza como un sistema de fines. Y claro, tal vez esto remita a la analogía con el arte, a dotar a la materia de un carácter intencional o artístico. La concordancia hace de la contemplación un ejercicio de reconocimiento de cierta organización externa e interna, de

una fuerza forjadora, como técnica natural correspondiente a la composición de los organismos, del entorno y del sujeto. Pero antes que una analogía es ante todo el esfuerzo por hallar una relación empática, el aprovechar la inmediatez del encuentro no mediado con las cosas, como si no hubiese nada que estorbara entre el sujeto y las cosas. No hay un conocimiento o sentimiento previo que medie en la contemplación misma, es el encuentro de la concordancia la que termina valiéndose de ellos.

Y es que como propusiera en la antigüedad la *Eneada* VI de Plotino, el ejercicio contemplativo debería conllevar a una remoción de la distancia entre las cosas, entre el creador y su obra, el sujeto y el objeto. La concordancia supone el sentimiento de una cercana relación armónica con el medio, ya se ha hablado de la vivificación, o del sentimiento de la vida, de las energías vitales. Para Kant -véase el parágrafo §9- la concordancia es un sentimiento, una conciencia de la analogía con las cosas que produce placer, una armonización de las facultades y el objeto. Esto es, una relación vivificante, una sensación de bienestar, como si las formas se adecuaran a los conceptos devenidos. Precisamente, el sujeto para Kant (§54) hace un esfuerzo por mantenerse en su estado, dada la conciencia de un encuentro con algo superior se hace consciente de su propio estado de no separación. La concordancia es pues, autocercioramiento plácido de un supuesto vínculo con la organización externa. Es por ello que la contemplación conlleva a sentimientos por la vida, el placer de la representación de la concordancia conlleva a la conciencia del vínculo con la Naturaleza, no sólo al de su separación, se hace conciencia de una vitalidad que encuentra en el ámbito interno-externo.

2.4.4 *Promissio*

Finalmente, un criterio tradicional para dar cuenta del ejercicio estético contemplativo hacia la Naturaleza es la promisión: *promissio.* Adorno (1983, p. 101) pareciera recordar la idea de Stendhal de que lo bello no es sino una promesa de felicidad, extendiendo dicha promesa a la belleza natural. La belleza natural es como una promesa repentina de algo superior. Aunque vista para él como negatividad y reconforte histórico, como utopía de reconciliación, hay una clara instancia promisoria dentro de la contemplación estética de la Naturaleza. No es extraño que desde la antigüedad la actividad del *augure* trajera las pronosticaciones en el *templum*. Hepburn y Brady (1998) recuerdan que no se ha apagado el ímpetu de los metafísicos por encontrar en la Naturaleza lo propio de la destinación humana. Y es que la contemplación parece prometer otorgar un bien.

Aunque puede llamarse falsa conciencia el alzar la mirada y ver la lluvia caer recia sobre las copas de los árboles con un alegre sentimiento acerca de un mundo de la libertad, sería ingenuo tildar de ignorante aquel se sienta feliz e impactado ante la belleza natural porque se sabe que tal experiencia le deja un bien a recibir.

Pareciera que la Naturaleza se ha tomado la molestia de dar al humano el goce de contemplarla y representar en ella la alegría de vivir. No hay que escarbar mucho en la tradición para ver como el encuentro plácido de la Naturaleza se ha entendido como una especie de revelación, de iluminación. Ese tipo de referencia, que fuera un tópico característico de los románticos hacia la Naturaleza, incluye siempre la idea de un encuentro más que placentero, un encuentro profundo que devela al Ser en relación con la idea de un futuro mejor, de una destinación a la que los humanos quisieran acceder en la que superarán el quietismo actual. Esto supone un sentido que tiende a lo práctico, una diferencia entre una revelación descomprometida y una que transforma en la realidad las cosas, que suponga una extensión de la concordancia, un encuentro final deseado, pero es sólo como promesa, como algo no cumplido. De tal manera la promisión supera el estado de la captación pretendiendo llevarlo a la disposición de hacer parte a futuro sin la distancia implicada.

2.5 Limitantes contemplativas

El pensamiento es una enfermedad sagrada y la vista es engañosa. Heráclito

La concepción negativa de la contemplación tiene sus asideros en las posturas de Carlson y Berleant. En la introducción a la compilación de ensayos “The aesthetics of natural environments” (2004, pp. 13-15), señalan, como ya lo hiciera Hepburn, que la tradición hizo equiparables el acercamiento al arte al acercamiento que se hace a la Naturaleza. Añaden que afortunadamente las prácticas artísticas incidieron en un cambio del concepto de apreciación estética gracias a un generalizado alejamiento de condicionantes románticas como el desinterés y el formalismo, y los desarrollos de la teoría institucional del arte y del expresionismo. Así mismo, hacen énfasis en que la Estética de la Naturaleza requiere de un paradigma de apreciación diferente del

contemplativo, algo que sugieren las artes, incluso disciplinas que trabajan con el medio ambiente artísticamente; geógrafos, urbanistas, arquitectos y otros críticos de lo que ellos denominan “la belleza escénica”. Carlson y Berleant, bajo el entendido de que la apreciación estética de la Naturaleza es un tipo de ejercicio no referido al ámbito artístico, van a tratar de lo que llaman el paradigma contemplativo como algo dado a superar. Paradójicamente recurren a un clamado ya dado dentro del arte pictórico, que buscaba, en contra de una vieja práctica, ir más allá de lo visible, más allá del paisaje mimético, pero asumiendo que toda relación estética moderna con la Naturaleza había sido planteada como pasivo contemplativa[12].

Berleant y Carlson entienden la crítica filosófica de la contemplación como algo ya incipiente en trabajos previos. Van a tomar el trabajo de Hepburn (1966) como una crítica pionera del hecho de que la apreciación estética de la Naturaleza se circunscribiera a un acercamiento artístico, desinteresado y distanciado propio del espectador de una pintura del paisaje. Hepburn, sin tratar de la contemplación, abordó el problema de la distinción entre apreciación del arte y la Naturaleza desde recursos experienciales que constituyen una apertura activa al mundo natural, por ello distinguía una apreciación “seria” de una “trivial” (Hepburn,1977). Es sabido que la guia o el direccionamiento hacia una apreciación “seria” de la Naturaleza está para él en la metafísica, pero no en una narrativa, sino en el papel productivo de la imaginación. Una especie de expansión comprensiva de la imaginación respecto de los límites del entendimiento, de manera cercana a como se plantea la concepción del sentimiento de sublimidad en Kant. De tal forma, como en una especie de experiencia episódica, la imaginación envuelve ideas de realización, hace una transferencia con conceptos de significado metafísico no científico, unidad, finalidad trascendente, equilibrio, copresencia. Esto indica que Hepburn tiene en cuenta una apreciación pasiva, desinteresada o trivial como le llama, sin llamarle contemplativa, lo que sugiere que su postura es más una extensión de la concepción kantiana de la contemplación metafísica de la Naturaleza, que una negación o reformulación de un paradigma contemplativo en sí mismo.

---

[12] Tanto en la historia del paisajismo como en la música programática existía la conciencia de limitación de la experiencia contemplativo-pasiva, no solo por la cuestión de la percepción visual o auditiva en la distancia, sino por la intelectualización de los fenómenos. De la misma manera se puede ver esta conciencia en Adorno y la crítica de la contemplación pasiva que implicó que el paisaje se convirtiera en tema de cultura (1983, p. 90).

Realmente la perspectiva contra el contemplacionismo nace en el contexto de una reacción al objeto del arte y sus formas pasivas de apreciación, aunque tal reacción parece generalizarse como forma necesaria de apreciación de la Naturaleza en la filosofía analítica. La reacción al contemplacionismo es el punto de partida para postular un acercamiento verídico, ya no trivial o velado por el arte o la metafísica, en tal caso, habría que buscar otro fundamento e *ir* a la Naturaleza en sí. Por eso para Carlson, la apreciación involucra mucho más que un aspecto sensual, emocional e imaginativo, artístico o metafísico, en su caso, la apreciación debería ser guiada por una estética cognitiva, una estética soportada en la ciencia, en el conocimiento de su objeto. Por su parte Berleant añadiría que no es sólo la metafísica o la ciencia, ni siquiera la demanda cognitiva implicada, sino el compromiso quien guía a la apreciación; por ello va a tratar la contemplación como un paradigma de las artes inadecuado para *ir* a la Naturaleza porque es desinteresado, desconsidera el espacio, el ambiente, el cuerpo y el compromiso ético humano con la expansión de la experiencia en la Naturaleza. Con todo, la distancia entre ambos pensadores resulta disminuida en tanto la apreciación demanda un interés de reconocimiento práctico ambiental lo que denota que el conocimiento y lo humano no es desdeñable sino el centro.

La reacción a Carlson y Berleant, que propicia el surgimiento de variados modelos o fórmulas de apreciación, es de fondo una reacción a tal concepción empobrecida del contemplacionismo. Tras la idea de que existe una apreciación de la Naturaleza cooptada y el señalamiento de que la ciencia o el compromiso, y no la metafísica son formas de acercamiento correcto, entrarán en escena otras versiones contrariantes. Véase la idea de apreciación intrínseca de la Naturaleza como Naturaleza, esbozada por Budd, la de Godlovich y la apreciación de una Naturaleza inaccesible, Carroll con la idea de la emotividad como guía de la apreciación, y otra gama de autores que acuden a *ir* a la Naturaleza bajo la concepción de que hay una vía primada delimitable en un modelo y un paradigma sentado en limitantes. Los ataques al contemplacionismo, justificados o no, resultan diversos en tanto se enfocan en características distintas de la contemplación, pero señalan ciertos focos que son ya tradicionales. Las principales limitantes de la contemplación están centradas en la idea de que hay una apreciación fallida, una aspiración inconclusa en su *ir* a la Naturaleza, esto, dadas las caracterizaciones tradicionales de sujeto-objeto, la distancia física y las cualidades estéticas, el desinterés,

la proyección del sujeto sobre las cosas, el ojo y la cuestión corpórea, el espacio, entre otras.

Una limitante, que resulta discutible pero muy enunciada del contemplacionismo está en que pone el acento en cierta actitud de goce desinteresado del sujeto y en el aparecer. Esto está en la manera en la que se entiende el desinterés. Básicamente, para Carlson, Berleant, entre otros, se asume la contemplación como una estructura gobernada por el desinterés, entiéndase como inactividad, estatismo, goce espontáneo, retiro del compromiso con la realidad y con la vida. Una estructura que implica una relación no profunda sino abstraída de la Naturaleza sustentada en un receptor que se place. Esto parece que convoca a que la atención se convierta en captación abierta de mero aparecer fenoménico, que las sensaciones se vean relegadas a ser intelectualizadas sin hacer uso de conocimiento alguno. Al centrarse en la aparición como mero fenómeno estético desinteresado, el paradigma supone una falta de articulación con la realidad natural. El pensamiento sin materia, carece así de contenido y sólo se refiere a sí mismo, se conserva en un eterno presente. Como paradigma contemplativo desinteresado, parece querer excluir toda seria cognición. Los objetos y fenómenos no se conforman con pensamiento o concepto alguno, se excluye la reflexión filosófica sobre la condición de los objetos y fenómenos mismos, de allí que la contemplación no sea sólo descarnada, a-histórica, sino ciega por convicción. Define sólo lo que no puede alcanzar sin mostrarlo, sin aspiración crítica. Esto supone que gran parte de la limitación contemplacionista reside en el poder ver desinteresadamente, pero sin llegar a algo más, ya sea la objetividad, la ecología, la verdad humanada; no es una casualidad que filósofos como Carroll se tomen la molestia de distinguir tipos de desinterés, tal vez porque hay un desinterés contemplativo que supera la futilidad.

Por otro lado, el contemplacionismo supone una escisión respecto de las cosas y, la mayoría de las veces, una superposición del sujeto sobre el mundo natural. Berleant (2010, p. 4) señalaba que bajo el entendido de que la contemplación es una especie de operación cartesiana, de inspección de la mente, de búsqueda de ideas claras obtenidas a la luz de un distanciamiento intelectivo que denota comprensión, la experiencia contemplativa parece planteada como la salida de un sueño confuso sobre los objetos. Tal sujeto cartesiano, constituye a la Naturaleza a partir de una estructura que la toma como un ente objetual definido respecto de su adecuación formal con la Razón. La

contemplación pasiva se circunscribe a las formas delimitadas del objeto y sólo toma de él lo que se adecua a los principios de la experiencia del sujeto, del uso de la imaginación y el entendimiento. El sujeto forja el objeto (la Naturaleza) según categorías y debe negarse la experiencia al cuidado del orden de la conciencia. Puede que se entienda como una apertura no objetivante pero está direccionada a una identificación entre ser y pensar individual. En la apreciación se eleva el papel de la conciencia del yo frente a la Naturaleza, que resulta el reino de lo inconsciente, así juega un primado la evaluación de lo externo como si estuviese orientado estéticamente al sujeto en cuanto representación de él mismo.

En ese panorama la apreciación contemplativa tiene una limitante concreta; no se trata de una actividad somática sino intelectiva y espontánea, busca ser descarnada. Las sensaciones son dirigidas al intelecto, como si la apreciación estuviese conectada con una materialidad reprimida, que carece de todo pasado, deseo, alteridad, experiencia física. En el caso de que se acuda a cierto interés, a un interés no utilitario de desarrollar el talante hermenéutico innegable que genera la experiencia contemplativa, la Naturaleza resulta como abstraída en los conocimientos y la operación intelectiva, sencillamente el paradigma contemplativo parece carecer de una estética fisiológica. A veces parece tratarse de una especie de procesamiento de información, del imperio del ojo y el concepto, de una simplificación de los sentidos. En un sentido específico las percepciones están exiliadas del cuerpo y puestas en un acto vislumbrativo de aislamiento, es la Naturaleza asimilada a un cuadro. Pareciera que no es contemplativo, el andar, el olfatear, el sentido del tocar, sentir el clima, el vacío, el vértigo, el asco. Puede que sea una exageración, pero dado a que se ha tomado una versión simplificada de la contemplación es innegable un grado de futilidad en el que la visión carece de tacto, y los sentidos, y el cuerpo, parecen ser completamente ignorados en pro del concepto.

De lo anterior deriva otro presupuesto negativo del contemplacionismo: que la Naturaleza intelectualizada es subsumible como una representación de la exterioridad. En esa medida, la Naturaleza es abstracta y entendida fuera del plano integral concreto o de los organismos y la materia no orgánica de la que se refiere la biología y la geología. Se pretende pensar en el orden ideal un objeto que dispara un tipo especial de atención para un sujeto que carece de ambiente y espacio, que no se incluye en él. La apreciación

contemplativa refiere a someter la Naturaleza cual objeto en la distancia física del museo, no se abre desde la Naturaleza misma, que no se deja penetrar en su diferencia, y la subordina, por ejemplo, en el juicio sobre lo pintoresco, lo sublime o lo salvaje intocado. En esa medida, el espacio es abstracto, poblado de partículas subjetivo-objetivas, sin vivencia, dirigido a ser exterioridad representable. Lo delimitado a la percepción visual, se hace ínfimo e inerme ante lo que es el entorno espacial, la imagen reemplaza a la belleza natural vivenciada en el cuerpo y el espacio, toma su lugar, impide un acceso a la cosa contemplada como Naturaleza, se convierte en panorama agradable.

Tal vez, una de las verdaderas limitantes consiste en que el contemplacionismo está sentado en entidades ontológicas fijas, contrapuestas y no modificables como arte / Naturaleza, sujeto / objeto, sensación / intelección, que pretenden ser condición de la experiencia, que parecen condicionarla por instancias a priori. En general, esta concepción esencialista, heredera de categorías idealistas y realistas, obedece a una intención por mecanizar la apreciación de la Naturaleza estatizándola en una estructura epistémica. Supone un punto cero de tales entidades y una especie de movimiento espiritual casual que propicia la comprensión abstracta del uno a través del otro, de la Naturaleza a través del arte, del objeto a través del sujeto, de la sensación a través de la intelección. Una postura contemplativa implicaría mantener estables ciertas condiciones ontológicas que impiden *ir* a la Naturaleza, es decir, fuera de las limitaciones de la objetualidad aprehendida y constituida a través del sujeto. No se concibe como inmanente el cambio de los entes ni la transformación concreta de las condiciones perceptuales, intelectivas, emocionales, intencionales, ambientales, corresponsivas, es difícil que se reconozca la variación o la ampliación de las normas afectivas de los organismos, la apreciación se hace estática en una estructura estatizante. Es como si en todas las situaciones las condiciones de la Naturaleza y el sujeto fuesen las mismas. El sujeto es estandarizado, parece presentar una postura estable que adopta una identidad no modificable en el encuentro con un objeto que propicia placeres representacionales pero que está vacío de vida.

Finalmente, puede pensarse, como lo anuncia Rolston (2006, p. 11), que los individuos preocupados por el entorno no tenían teorías a las que acudir y se fueron en ristre contra las teorías neopintorescas del arte que introdujeron en la filosofía. Representantes de tal postura, se encuentran especialmente en la estética de la Naturaleza de corte analítica

principalmente Carlson, Berleant, Parsons, Budd, Moore, Saito, entre otros. La versión ligera, menos trascendental, metafísicamente inviable, negativa, descarnada, abstracta y vacía de contenido del contemplacionismo se ha enquistado y ha ganado su lugar en la Estética de la Naturaleza como si tratara de un paradigma negativo. El paradigma, con bajas posibilidades de ser generador de percepciones o contenidos propicios en una teleología ambiental, siendo una estructura que toma a la Naturaleza en un marco empobrecido, se somete a posturas críticas que encuentran un horizonte de expectativas enfocándose en sus aparentes limitaciones. Se quiere llevar al límite la idea de una negatividad, pasividad, aprehensión intelectual y carencia de contenido, ignorando a la actividad contemplativa en su forma activa, para reclamar el poder *ir* a la Naturaleza en sí misma. Se exige de la actividad contemplativa lo que ella misma advierte como su propio límite: el dinamismo.

3. El modo dinámico

Ningún hombre puede pisar dos veces el mismo río, pues nunca es el mismo río y nunca es el mismo hombre. Heráclito

Figura 12. M. Tansey*, Repairing the Wheel, 1996, óleo sobre lienzo*

Una pareja de jóvenes se encuentra dentro de una inmensa rueda de madera detenida; es un molino de agua que evoca los estudios de ruedas hidráulicas de Leonardo da Vinci. Ambos se encuentran inclinados, de espaldas el uno al otro, y pareciera que acometen un imposible, están trabajando en una reparación, pero el agua se cuela por varias partes y parece que no culminan su tarea; hay algo que evoca al mito de Sísifo en su empresa. Al tiempo, hay un exótico paisaje con un inmenso follaje de fondo que parece girar con velocidad. ¿Acaso las piedras en la parte superior derecha están en movimiento en eso que resulta paisaje que se hace blanquecino y pixelado? Toda la escena la atraviesan grandes corrientes de agua que caen en cascada sobre pilares rocosos, sobre ellos, pueden notarse, textos escritos y algunos símbolos matemáticos ya borrosos. El cuadro completo parece evocar el papel de la ciencia, la intención humana por estatizar y controlar el movimiento natural tratando órdenes visuales que se superponen. La rueda, asida a la piedra, está quieta, pero todo lo que se encuentra fuera de ella está en movimiento, el agua, la vegetación, el espacio, como si se contrapusieran, el estatismo al movimiento. Extrañamente, de fondo, todo esto esconde una broma: ¿acaso tiene la rueda de agua, debido al diseño sin aspas externas, sin recolectores ni extractores, fin alguno?

3.1 Más allá de la contemplación

En el círculo se confunden el principio y el fin. Heráclito

Es extraño que en el clamado actualizante por *ir* a la Naturaleza, las posturas analíticas iniciadas con Hepburn y desarrolladas por Carlson y Budd, inclusive la versión fenomenológica de Berleant, suelen señalar al paradigma contemplativo de ser el responsable del pensar y experienciar la Naturaleza aisladamente, en términos escindidos, artísticos, visuales, subjetivos, estáticos, triviales o abstractos, Esto porque bien se sabe que antiguamente la contemplación prometía ser contraparte de ello, la remoción de un estado de aislamiento o de separación, la solución a la escisión entre sujeto-objeto. Es claro que dentro de este debate hay posturas en las que se recupera el valor intelectivo de la contemplación, el carácter revelador de lo trascendental, el valor para la humanidad no utilitarista. Aún hay ecos de una concepción, que, sin ser sacralizada, ni propia de la antigüedad, rescata el valor estético de la contemplación. Puede notarse tal vigencia de una concepción positiva o activa de la contemplación de la Naturaleza en autores como Adorno (1983) y Scruton (2011) quienes la asumen como un ejercicio activo, vital, complejo, una especie de “promisión” en un encuentro que da cuenta de la condición humana.

Con todo, el generalizado desdén hacia el contemplacionismo constituye posturas que buscando alejarse de él, terminan circunscribiendo la apreciación estética de la Naturaleza a una especie de reconocimiento abstracto que asumen como apreciación profunda, seria o correcta. Al parecer se confunde la apreciación con la actitud que se quiere se tenga hacia la Naturaleza. Dado que ciertos modelos tienen la idea de que la contemplación es una operación a corregir, se ha creído que la alternativa consiste en *ir* a la Naturaleza con un interés similar al de un médico en cirugía, o el de un moralista. Por ejemplo, se tiene un ansia correctiva del desinterés práctico hacia un objeto de aprecio, tal que se acude al proceder interpretativo moral o cientificista. Es el caso del cognitivismo cuando entiende la apreciación contemplativa como una operación vacua, un mecanismo fijo y la Naturaleza como una entidad no sólo observable, sino externa y objetivable. Es también el caso del metafísico imaginativo que entiende la contemplación como algo que debe ser suplementado con una operación imaginativa y correctiva de la experiencia, eludiendo la real consistencia material de la apreciación.

El cognitivismo parte de su crítica del acercamiento del arte a la Naturaleza, lo sojuzga de inadecuado por prefigurar el aprecio por imágenes escénicas de la misma y pone en su lugar, ya no a la historia, la crítica y la teoría del arte sino a la historia natural, la ciencia y al intelecto como un *pretiosus*. Posteriormente va en contra del desinterés estético contemplativo de las artes, busca a la apreciación de la Naturaleza, allí donde sólo la ciencia ambiental valdría, sin el utilitarismo romo del explotador de recursos, sin el ansia vacua del paseante hedonista que captura panorámicas. Pero en toda esa crítica, el cognitivismo propicia la constitución de una imagen abstracta y científica de la Naturaleza que se convierte en parámetro, en imagen ambiental. La imagen es examinada como un mapa, en ella se validan enunciados y se compone una preforma requerida. El cognitivismo promueve dichas imágenes-metáfora como imágenes estéticas adecuadas, incluso algunas con componentes metafísicos, que se asumen como imperativos de un deber ser de la Naturaleza. La observación no se diferencia así de lo objetivado, es parte de lo dado como Naturaleza objetual y la interacción estética resulta nula, es para la imaginación y el intelecto; algo muy cercano del contemplacionismo. El cognitivismo, en su alusión a una estética que se conecte con el entorno objetivo, asume que debe darse una forma correcta de apreciación, como algo medible, pero ignora, tal como los modelos escénico-objetual e imaginativo, los que generalmente crítica, que usualmente no se trata con conocimientos objetivos, ni con una imagen ideal científica de la Naturaleza (Stecker; 2005).

Aunque en el cognitivismo permite pensar en una relación compleja con la Naturaleza, ya que no es lo mismo apreciar el cosmos siendo astrofísico que siendo un místico, sólo se constituyen abstracciones de la relación misma, y eso no revela que sean abstracciones estéticamente más significativas. Hay cierta falsa creencia de asumir que llevar la experiencia de la belleza de la Naturaleza a determinación es equivalente a poder disfrutar de ella apreciándole. Un cognitivista no podría explicar la sensación de vacío, la progresión de las fuerzas, la anticipación a la coordinación de los procesos, la manera en la que se centra la atención y emoción en una vía única pero llena de mixturas. Incluso el acercamiento no contemplativo desde una estética positiva, sea el del granjero, pastor, militar o excursionista, no garantiza que se aprecie la Naturaleza como tal, es una salida abstracta pues no puede dársele sustento científico a lo estético. Un conocimiento objetivo no hace de la apreciación algo más verdadero o válido, éste sólo soporta una vía

de acceso a la Naturaleza que no agota a la apreciación. Clásicos como Watsuji (1961) recuerdan que, en tal acercamiento objetivista, se pierde la profundidad, la belleza de la vida y sólo queda una experiencia mecanizada que marchita la apreciación en sí.

Tal vez, el intento por ir más allá de la contemplación pasiva, resulta más afortunado en una postura con un papel más activo de la imaginación como al parecer propone Hepburn, no sin dejar de constituir una imagen prefijada o moral de la experiencia. Sin declarar un ataque frontal al contemplacionismo sino sobre todo al desinterés estético, Hepburn va a esforzarse por mostrar una apreciación que se diferencia respecto del papel estático del espectador de arte. Va a entender el aprecio como cierto juego entre experiencia del entorno e ideas estéticas que adquieren un carácter metafísico. Así, no sólo pudo incluir la pérdida de los límites formales en los objetos y fenómenos, sino las ideas de movimiento y envolvimiento, yendo de lo concreto a lo abstracto. Para evitar la trivialidad del pensar y la expansión de la imaginación a campos no significativamente trascendentales, Hepburn va a tratar de la búsqueda de un criterio correctivo o de seriedad del pensar, este consiste en el papel compositivo de la imaginación metafísica. De tal forma tratará de transferencias de conceptos como vitalidad, copresencia, continuidad, la unidad terrena y cósmica que implican un esfuerzo por dar coherencia a las experiencias. Hepburn piensa en una experiencia en que la Naturaleza es una *cosa* que deja de ser utilizada y que pasa a ser presenciada, propiciando que la apreciación sea una especie de transfiguración con un sentido menos instrumental que el acercamiento cognitivo. Dado que la apreciación no es una simple respuesta afectiva, ni una evaluación determinista, está dirigida a cosas y hechos que se reconocen bajo cierto interés práctico, como la destinación humana. Pero la explicación metafísica exagera en el papel de lo humano, supone formas generales de la percepción como transfiguración intelectiva, sin dejar de lado la distancia contemplativa ni las estructuras que identifican los fenómenos con el ser-para el sujeto contemplativo. El pensar en relaciones y procesos naturales pasando de lo concreto a lo humano abstracto no se arraiga en un *ir* a la Naturaleza orgánica sino en identificarla con una de las fases, que Seel llamaría más que de correspondencia, de la imaginación, una cuestión ejemplificante para la humanidad.

Así como en los cognitivistas, la ciencia es el criterio físico para distinguir arte de Naturaleza y guiar la correcta apreciación fuera de los linderos contemplacionistas, el fin moral y metafísico lo es para los imaginativos. De hecho, en ambos se pasa de la descripción de experiencias particulares, a la prescripción de experiencias generales. Sin rebasar el lastre contemplativo en sí, parecieran perseguir una imagen de la Naturaleza idealmente apreciable; pareciera que perdieran el foco de lo estético concreto, se sientan en la idea de una representación adecuada de la Naturaleza, en una intelección que se hace imagen deseable, no se centran en la experiencia sino en categorías que hacen posible la experiencia, tratan del interés como forma de apreciación estable y correcta, en un marco estandarizado, convergen en tratar de lo dado a la razón o por otro lado, alegan el peligro de caer en lo que completamente es de ella, sin salir de la esfera intelectual. Pero la intención de ir más allá del paradigma contemplativo entendido como visualidad hedonista, espacialidad negativa, distancia física, labor intelectual libre, se configura en lo contrario de una estética del desinterés, en el compromiso, más que una realidad, en un proyecto deseable.

En una postura fenomenológica, Berleant (2005, pp. 5-11) consciente de ello va a retomar el papel de las percepciones, las equipara con experiencias, así, tratando de la hegemonía histórica de la percepción visual trata de 3 modelos de la experiencia: contemplativa, paisajística y activa. Según Berleant, la conciencia del olvido generalizado del espacio, de la percepción separada y humanada del mismo, de la evaluación descorporalizada, han traído consigo el surgimiento del modelo no contemplativo que él denomina activo. Berleant (1998, pp. 92-93) va a llamar también a su modelo “participativo” y posteriormente, “comprometido”, en clara oposición al desinterés contemplativo. Va a partir de vindicar la concepción de la experiencia estética relacional de Dewey frente a lo que sería una postura escindida sujeto-objeto como la kantiana. De tal forma, va a referirse al ámbito espacial perceptual, el cual entiende como medio ambiente, desde la idea de una corporalidad inserta en un campo de continuidad, un campo de acciones recíprocas o un entorno. Bajo el entendido de que el cuerpo está siendo partícipe en un medio ambiente espacial, la apreciación se abre a un carácter no visual sino somático.

Berleant (2005), acudiendo a Merleau Ponty, va a hablar de sinestesia, como percepción unificante que trasciende al ojo, y de cuerpo, como primera referencia espacial, como

espacio perceptor dentro de la Naturaleza. De tal manera, no se parte de una relación matemática con el espacio, sino física. El espacio no está en grado cero, ni los humanos en él. Se vive en el espacio, está alrededor, no en frente, es un espacio que cobija o un espacio vívido. La apreciación pues, no es sobre el espacio sino desde el espacio. Este espacio vívido no es un producto de la conciencia contemplativa, emana del interés dado desde un cuerpo perceptivo que le infunde sentimientos, fuerzas y pensamientos. De este modo, si el espacio propicia una significación en sí mismo, como medio receptor de un cuerpo que le modifica, como mutua influencia, no es suficiente con el significado dado por el sujeto contemplador. En tanto se pertenece a un campo de acciones recíprocas que no comparte delimitaciones nítidas, se supone que la experiencia es participativa. Berleant va a hablar así, de cuestiones como la influencia magnética y climática sobre los cuerpos y viceversa, sobre el medio, las fuerzas humanas interactúan con el peso, masa, energía, con el clima mismo.

Berleant señala que su modelo activo no es de reconocimiento, no es de la reflexión contemplativa sino de compromiso (ético) con el entorno. Con todo, parece partirse de un estado catastrófico inicial, una especie de imperialismo del ojo que ha subyugado la relación con una Naturaleza a recuperar, es como si la Naturaleza estuviera dirigida para la percepción humana (Godlovich, 1994), además, no se explica cómo ocurre circunstancialmente lo esbozado en el modelo, este es más un deseo palpable. La cuestión es cómo se establece esa participación sin ser un imperativo cliché; qué pasa con el nexo de los espacios interiores y exteriores, cómo se in-determinan el sujeto y el objeto más allá de lo requerido en el estar comprometidamente en la Naturaleza. Al no realizar una diferenciación tangible entre apreciación de arte y Naturaleza, Berleant las equipara suponiendo que la revuelta contemplativa hacia las artes es una revuelta hacia la actitud contemplativa hacia la Naturaleza. Al hacer concomitantes los análisis de ambas, deja la apreciación estandarizada en la operación de un sujeto que quiere dejar de estar escindido lo que denota diferencias de grado y no de tipo. En el caso de Berleant parece que hay que especificar el modo en que se da cuenta de la participación concreta pues, el tener conciencia del espacio y de las percepciones espaciales es sólo la invitación a una contemplación sinestésica o profunda de cualquier cosa. Centrarse en la influencia del ambiente en los humanos y en la percepción de la realidad externa parece llevar de la contemplación pasiva, a perderse en la cosa, que bien puede ser un

objeto o la Naturaleza. De tal manera, el modelo activo o participativo pasa de ser descriptivo a ser prescriptivo. Plantea una especie de interacción para suplantar al desinterés, pero la apreciación de la Naturaleza está obligada a describirse de manera análoga al arte, para no quedarse en la esfera de las percepciones sin significado, se toma como una introducción a un *Mundo de la vida,* que obviamente no es el natural.

En palabras de D´Angelo (2001, pp. 143), no se puede ver un bosque como un estreno teatral, describir un lago no es dar cuenta del argumento de una película. No parece el mismo tipo de compromiso el que se adquiere en cada caso. El planificar así las condiciones para la percepción y la experiencia y buscar comprensiones profundas del objeto pretendiendo superar las limitantes del contemplacionismo es direccionar la experiencia desde la lejanía, acudiendo a condiciones apriorísticas, a formas sólo enunciadas de interacción aptas para el humano de la fenomenología. Las percepciones están predirigidas, Berleant no debería hablar tanto de interrelación, como de *permeación* contemplativa. Esto último implica la identificación empática con un objeto o espacio, un sentimiento de simpatía del apreciador, una especie de absorción. Lo participativo se consuma solo en teoría, es más una prescripción que una invitación, la desatención a lo ambiental puede darse en una plaza pública, un parque natural o un jardín botánico.

Bajo el entendido de que la apreciación estética de la Naturaleza implica más que una actitud contemplativa, la teoría vigente ha reaccionado exponiendo modelos para evaluar las experiencias, no por lo que concretamente son, sino por lo que deberían llegar a ser. Tal como lo señala Moore (2008, p. 13), la respuesta de los modelos consiste en hacer que las teorías y las experiencias se adecuen eludiendo la multiplicidad, en general, manteniendo aspectos contemplativos como la distancia, la observación atenta, las cualidades estéticas, tomando la Naturaleza por objeto realizado. Tal como en la postura trascendental de Kant, en la postura pasivo contemplacionista, incluso en la pluralista, la apreciación de la belleza natural remitiría a la armonía de facultades del sujeto con respecto de la representación del objeto por lo que los conceptos serían condiciones a priori, si no, de toda, de la gran mayoría de las experiencias posibles de la belleza natural. Sin embargo, este esquematismo aparece velado incluso en los críticos del contemplacionismo, como Carlson, Budd, Berleant, etc., que con miras a la veracidad o a la validez de la apreciación, plantean modelos condicionantes de la experiencia y

preservan los entes, sujeto, objeto, Naturaleza, y los mecanismos o funciones como experiencia, conocimiento, percepción y relación estética en un estado estandarizado.

En tal búsqueda de perspectivas, varias posturas contra-contemplativas parecen anticipar que la apreciación no responde a un mecanismo trascendente fijo, como a una estructura onto-epistemológica de sujeto-objeto, sino a un mecanismo inmanente de carácter cambiante, plausible en el despliegue de una experiencia que adquiere para cada caso, significación concreta. Esto no significa un camino del todo errático para la idea de ir más allá de la contemplación, más bien, implica que este clamado por superar las limitantes del contemplacionismo, aunque basado al principio en un idealismo o un estado deseado en teoría, ha conllevado a buscar formas de relación estética con la Naturaleza en términos materialistas. Es un hecho que hay una especie de retorno a la idea de que la experiencia natural no es solo un horizonte virtual y se busca en ella un sentido terráqueo que antaño identificaron Nietzsche, Artaud o Bajtín (Mikki, 2021). Algo que implica repensar las coordenadas y condiciones de la apreciación desde perspectivas no antropocéntricas, y la oportunidad para concebir la Naturaleza a partir de procesos de aisthesis y poiesis no exclusivamente humanos.

3.2 *Dynamismus*

No hay nada permanente, excepto el cambio. Heráclito

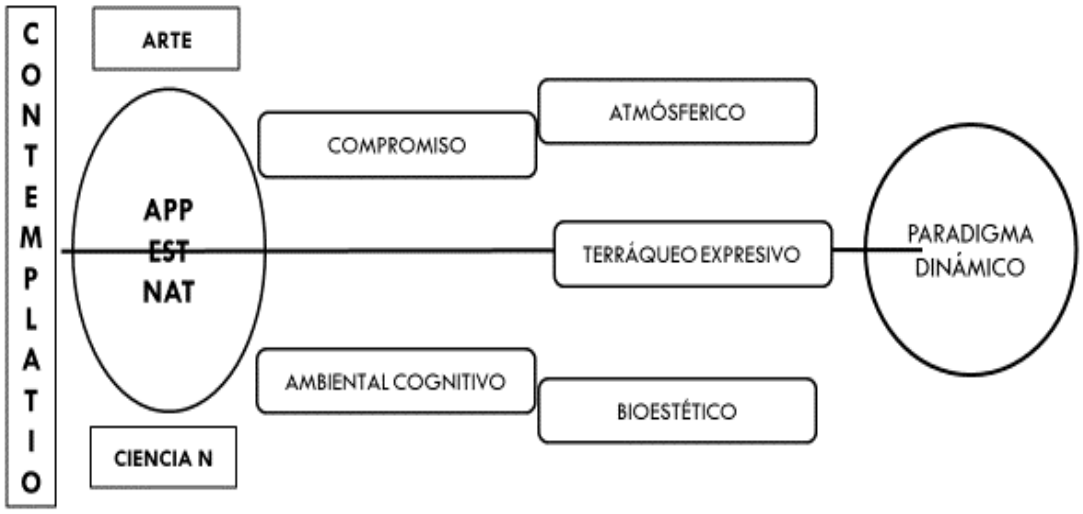

Figura 13. El *dynamismus*

La palabra “dinámica” proviene del griego *dynamis*: poder, vigor y fuerza vital. Su sentido está referido, de forma amplia, a fuerza física actuante, y es contrario al sentido de las palabras *statikós:* equilibrado, y *statos:* parado, en pie. La dinámica refiere generalmente, a la actividad vigente de la Naturaleza, a la acción de sus fuerzas en la materia. Antiguamente, *dynamis* se distinguía de *dynasthai:* esto es, potencia, poder sobrenatural, poder mágico, capacidad de producir un prodigio o un milagro, incluso poder de crear el mundo. La dinámica pues, refiere al movimiento de la Naturaleza misma, al acaecer matérico, no a la cualidad de la Naturaleza de poseer fuerzas, en estática, como equilibrio en un punto cero, como potencia. La palabra *dynamis*, en su forma latina, fue entendida como *motio:* desplazamiento, describe el acto, ser activo, efectivo, no tanto ser enérgico, potente o tener fortaleza, sino, ser cambiante y productivo. Así, suele entenderse como dinámica, la fluctuación de las fuerzas naturales, su transfiguración, su movimiento incesante, su reconfiguración en múltiples órdenes y disposiciones, también, a la transformación de la energía. Y es que, claramente, hay una relación semántica entre *dynamis* y *energos:* fuerza para obrar, para crear o transformar; se trata de formas compositivas de la materia en la Naturaleza dado su innato movimiento, se entiende pues, la dinámica como proceder de una actividad físico-energética del mundo.

El sufijo “ismo” de *ismus:* doctrina-enseñanza, refiere a una apuesta por pensar la proyección de la fuerza y la energía, el movimiento, la generación y transformación de las formas materiales en la Naturaleza. El *dynamismus*: dinamismo, es una doctrina del devenir, de la impermanencia, contrapuesta al estatismo. Se conoce como una teoría cosmológica sobre la condición transitoria de la materia en el movimiento universal, al lado del hilemorfismo y el atomismo. Se asume que las formas y fenómenos en la Naturaleza pueden entenderse bajo principios sobre el obrar energético desde el ámbito molecular en la materia, lo que explica la actividad universal y la composición de los seres; pues los cuerpos son la síntesis de las fuerzas. La “Monadología” de Leibniz resulta la obra filosófica más importante al respecto del dinamismo, explica cierta inactividad del átomo y postula a la mónada como partícula inextensa, activa, con capacidad de obrar sobre la materia en una compleja gama de relaciones, agregaciones y recomposiciones que constituyen a los seres orgánicos, inorgánicos y al Universo. La cuestión para Leibniz era escapar al reduccionismo, al dualismo, al estatismo, con una especie de monismo móvil, que convierte los cuerpos y las entidades fijas en transitorias, con la consecuencia de que la Naturaleza está en flujo (Simus, 2008, p. 65).

Pero más que una doctrina cosmológica, una concepción de la Naturaleza o un sistema científico, el dinamismo aquí es una postura acerca de la relación estética con la Naturaleza, una especie de polo conceptual que no es nuevo. En la filosofía moderna era común tratar de la experiencia estética de la Naturaleza bajo concepciones dinámicas, ahondar en la idea de una conexión entre el devenir de las fuerzas naturales y movimientos del espíritu, tratar de un medio físico que incluía y afectaba al ser humano y entenderlo en términos de vitalidad, de energías, de procesos no cuantificables. Véase, por ejemplo, la descripción kantiana del sentimiento de lo sublime dinámico, que señala cómo la experiencia de la Naturaleza se asume como poder, fuerza que excede el entendimiento del sujeto. En el trascendentalismo naturalista de Thoreau (2017) y en críticos como Ruskin (2021), también se hace clara referencia a sentir o apreciar las fuerzas-energías vitales de la Naturaleza en la belleza salvaje, a tener interacciones con la vida animal, a no separar la percepción de la emoción y del intelecto. En lo que suele entenderse como vitalismo, no sólo se pueden sentir las fuerzas vitales como instintos e impulsos, sino que pueden ser proyectadas en el entorno, por ejemplo, en procesos creativos de los seres de la Naturaleza, como aparece esbozado en los trabajos de Whitehead (1941)[13]. Ello sugiere una preocupación específica por toda una gama de factores materiales inestables y reestructurantes de la relación estética con la Naturaleza que no pueden ser contenidos en el modo explicativo estatista con el cual se plantea la contemplación estética.

El dinamismo no es la pretensión por *ir* a la Naturaleza en un sentido ideal y trascendente como el dado en la vía contemplativa, tampoco busca dar un sentido prescriptivo y esencialista a la apreciación como muchos modelos post contemplativos, claramente consiste en la tendencia filosófica por *volver* a la Tierra. Puede decirse que es una especie de giro hacia el materialismo y el realismo, que deja de lado el primado de la consciencia; supone que el goce por la Naturaleza se explica en términos de interrelaciones de organismos, percepciones modificables, actividad física y material terráquea, procesos orgánico-inorgánico evolutivos conjuntos, agenciamientos de la materia, etc. Tal tendencia busca que los humanos sean, más que seres aislados que

[13] Precisamente Whitehead (1941), entendía todos los fenómenos de la Naturaleza, desde el nivel intramolecular a la existencia humana, del nivel espiritual al corporal, como producto de una mutua influencia, así se encauzaban, se diluían unos en otros creando la materia orgánica e inorgánica.

aprehenden los objetos, partícipes activos dentro de la continua generación de fenómenos y cambios del entorno. El dinamismo trata de procesos expansivos de conexión, expresión, sintonía y armonización terráquea como si se efectuaran en un desenvolvimiento conjunto de los individuos y un ser material en sí que les contiene. Tiene la pretensión de ser una contraparte del contemplacionismo, del idealismo, del antirrealismo, yendo a la *materia viva*. Véase cómo se refieren, Stecker (2005, p. 445) a modelos impresionistas y ambientales, D`Angelo (2001, p. 75) a modelos geofísicos y atmosféricos y Fenner (2006, p. 9) modelos ambientales que traten de espacios y objetos naturales dinámicos. La emergencia de tales acercamientos denota la aspiración por dar cuenta de una relación apreciativa no estática con la Naturaleza formulada en términos de procesos inmanentes y vitales; dinámicos.

Dado cierto giro materialista, la constelación conceptual y narrativa de lo que se configura como dinamismo estético se vale sobre todo de concepciones de la biología y las ciencias de la Tierra. Sin que su programa sea la Estética de la Naturaleza, los descubrimientos de dichas disciplinas se hacen cada vez más afines al argumento de que la apreciación de la Naturaleza no consiste en un comentario humano sobre el mundo, un producto de la consciencia sino una vinculación afectiva con los procesos naturales del entorno circundante, una reactualización sensible acerca de lo material cambiante. La esfera de la apreciación no se delimita al ser antrópico y para poder escapar al designio de que la humanidad determina contemplativamente a la Naturaleza, -con la medida del tiempo, con la medida del espacio, con la proyección de la subjetividad, con el lenguaje-, hay que pensar en *volver* a la Tierra desde una condición pre humana y pre lingüística, desde una condición preconsciente, geológica- biológica preexistente pero perceptible, que no se alcanza a comprender, pero que se hace emergente como posibilidad previa a la existencia presente. En este caso deberían abordarse las convenciones bajo las que se vienen a plantear apuestas como las de la Bioestética (Strathausen y Wolfe, 2017) o la Geoestética (Kwan, 2015); pues no se trata sólo de funciones estéticas de lo viviente, material y terráqueo sin la primacía antropocéntrica, no se trata tanto de conciliar a la filosofía y a la ciencia, se trata más bien de una compleja lucha contra la idea de una organización trascendental de lo material que no omite el sistema de la trascendentalidad, sino que lo replantea.

Para el desarrollo de la postura dinámica, la lucha contra el sistema trascendental, su replanteamiento, implica pensar la vida orgánica, por ello la biología resulta ineludible. En tanto que el mundo del ser humano no está por fuera del mundo animal, se ha vuelto a plantear que la sensibilidad estética es una función vital desarrollada orgánicamente más que facultad ordenada según un orden humano trascendente. Algo que se debe sobre todo a los renovados estudios acerca del trabajo del biólogo von Uexküll, específicamente de obras como “Paseando por los mundos circundantes de animales y humanos” (1934) y “Teoría del significado” (1940). Esta concepción tiende a adscribir los procesos de *aisthesis* a toda la vida orgánica a través de una conexión funcional tanto de percepciones constitutivas y el organismo, como de los organismos y sus entornos. Bajo la idea de que los organismos poseen cierta información afectiva, un cuerpo con percepciones e interacciones con el entorno, se propone que la *aisthesis* es básicamente, el proceso de la materia orgánica que percibe a la materia y en el que se modifican desde las formas de los seres hasta el advenimiento de la individualidad (Mandoki, 2017, p. 9). Uexküll sostiene que los seres vivos no experimentan el mundo de manera objetiva, sino que cada especie percibe y organiza su entorno de acuerdo con sus propias necesidades biológicas y capacidades sensoriales o afectivas; lo que conllevaría a una organización específica de la apreciación estética, no una imposición de un orden trascendente.

Uexküll resulta útil para delinear, no una Estética trascendental kantiana, sino una *aisthesis naturae* que resuelve cómo se generan y modifican los procesos afectivos de los organismos en un entorno, por lo que se amplía su explicación del nivel orgánico animal en el entorno, al nivel de la Naturaleza y de la sensibilidad humana. De tal forma, la belleza natural no sería algo humano visual, sino también el resultado de cómo las especies y elementos naturales están dispuestos en una interacción funcional y armónica en un entorno que incluye al humano. La belleza que se asume en la Naturaleza no es solo una cuestión de óptica, forma y color, sino que está profundamente vinculada a cómo cada ser interactúa con su entorno de una manera adaptativa y eficiente. No es un plan consciente, sino un conjunto de estructuras biológicas y funcionales que determinan cómo un ser interactúa con el mundo, basándose en sus capacidades sensoriales y motoras. Expresamente, tres puntos deberían ser tenidos en cuenta de los trabajos de Uexküll respecto de los procesos de *aisthesis naturae*: El primero es la constante

modificación de las estructuras ontológicas sujeto-objeto, pues dado que se ha tendido a dar cuenta de la Naturaleza como una representación o producto de la proyección del sujeto, tal remoción de estructuras estables supone otro tipo de relación estética con la Naturaleza misma; la segunda es el papel ontogenético de la conciencia, lo que supone el desarrollo, de una conciencia estética sobre el entorno que no opera bajo conceptos estables completamente apriorísticos; y la tercera, es el desarrollo de la afectividad y el significado entre los organismos y el entorno, lo que supone el desarrollo de un carácter expresivo del medio mismo.

El dinamismo supone que no hay estructuras ontológicas estables y escindidas como las de sujeto y Naturaleza, sino que éstas se constituyen procesualmente. Uexküll entiende que el organismo y su entorno no son dos entes separados y preexistentes, más bien, llegan a ser elementos distinguibles de una relación contigua devenida en individuaciones. Con la idea de mundo circundante, que es a la vez, un mundo receptivo o de las percepciones, y uno efectivo o de los agenciamientos (Heredia, 2021), Uexküll da cuenta de una especie de ontología relacional que, en vez de fundarse en sujetos constituidos previo al encuentro con la Naturaleza, parte de las relaciones que los organismos entablan con su mundo circundante, haciendo de la relación, del medio o el proceso, lo que constituye al sujeto y al mundo natural. El sujeto no es un ente estable que desde un acto solipsista de la conciencia descubre el entorno o la Naturaleza, sino un organismo con movimientos, percepciones, un ser receptivo y activo que termina por conformarse a sí mismo y al escenario que le rodea en un entorno natural contiguo y modificable.

Para el dinamismo no hay sujetos ni objetos estandarizados o previos a las relaciones y composiciones que ellos entablan. No hay entes previos sino las relaciones que los forjan. Tampoco existe una Naturaleza, al menos no una al interior de la cual están ordenados jerárquicamente especies y animales según unas categorías estables; cada ser viviente, cada especie, pertenece a un mundo diferente de los demás, a un mundo particular que contiene objetos y percepciones, que adquieren significado solamente al interior de una estructura de vida precisa (Borghi, 2014, p. 15). Kant supone que, antes de que el sujeto pueda tener cualquier experiencia de la belleza de la Naturaleza, la forma de esa experiencia debe estar preparada en la mente de tal sujeto como algo previo, pero si se extiende la explicación de Uexküll, la forma y las percepciones cambian

con la experiencia y no se restringen sólo a lo que precede la experiencia humana. Uexküll reconoce de Kant el apriorismo de las formas de la intuición sensible, es posible el apriorismo espacio-temporal en una intersubjetividad, pero es posible con grados de discordancia. La percepción del mundo circundante de los organismos muestra que no hay ni espacio ni tiempo absolutos, sino que dependen de la organización de los organismos que perciben un entorno.

En segunda instancia, en una línea muy cercana a la de Uexküll, Deleuze (2002), sostiene que categorías estables, no sólo el sujeto, sino la conciencia y las formas de la sensibilidad como tiempo y espacio, deben tener un origen o una explicación. No se puede suponer que son elementos previos, sino que se debe una explicación originaria o de desarrollo de cómo llegan a ser posibles. La sensibilidad es como una estructura que se desarrolla, cambia, evoluciona, generando nuevas posibilidades estéticas a priori, no una estructura estática y fija dada previamente, como en el caso de Kant y si se quiere del contemplacionismo. Las formas mentales se modifican desde el nivel de la sensibilidad, de tal manera que se desarrollan nuevas formas de inferencia a priori que tienen su propia estructura a priori (Deleuze, 2002, p. 248). El dinamismo señala que hay un apriorismo modificable por las condiciones empíricas que producen la conciencia. Bajo este planteamiento se ha desarrollado parte del trabajo Deleuze - Guattari (2002;2012), Lapoujade (2018), entre otros. Específicamente, bajo la concepción de que, dentro de una estructura vital con repetición de elementos y condiciones, y bajo ciertos umbrales, los sistemas de vida orgánica pueden alcanzar niveles de distinción, los seres sienten diferencias del entorno y alcanzan niveles de auto organización, individuación o de conciencia.

Desde los planteamientos de Uexküll se encuentra que variedad de organismos desarrollan diversas afecciones fisiológicas y perceptuales que, conservadas dentro de una bio superficie envolvente, forman, todos los niveles de conciencia, en el caso humano, el yo biológico (Deleuze; 2002). Lo trascendente es entonces una especie de ámbito de principios subjetivos que subordina los objetos sin tener experiencia de los mismos, pero es un resultado. Y es que el sujeto o la consciencia no existen sin alimento, sin respiración, sin metabolismo con un entorno, hay un asiento material del sujeto trascendental. En una línea cercana, de Quincey (2002) va referir a una vivificación del

sujeto que se da a través de un campo experiencial senso-afectivo, un campo que se desarrolla gradual y paulatinamente. La Naturaleza es también un campo experiencial de lo humano, campo que posibilita incluso, al sujeto, ella está antes del surgimiento de la consciencia. Por eso los fenómenos no ocurren correlacionadamente a la conciencia, al "yo pienso". La consciencia no es una sustancia sino un proceso cuya genealogía refiere a una configuración específica. Los movimientos efectuados por los organismos, en este caso los humanos, en ese campo experiencial conducen a la génesis del sujeto de apreciación, de cierta conciencia que es también conciencia estética, pues los contextos modificables moldean su percepción de la Naturaleza cual si creasen su propia realidad afectiva. Harman (2015, p.37) coincide en esto pues asume que la consciencia es producto derivado de diferentes aprehensiones, concentraciones diversas de formas y modos relacionados en los entes actantes, en tal sentido, la consciencia estética sería una forma subsidiaria del sujeto "experimentante", un proceso actual, también un resultado.

En tercera instancia, uno de los aportes de Uexküll que más ha venido a ser importante para el desarrollo de un dinamismo bio-estético, es la idea de que los afectos de los organismos se traducen en agenciamientos, movimientos o expresiones dadas en un nivel semiótico (Sebeok, 2001). Se entiende que la capacidad expresiva no se reduce al orden de lo humano. Mandoki (2017, p. 10) señala que hay dos actividades que hacen posible el sentido estético, la *aisthesis* y la semiosis: las percepciones o el detectar un estímulo o fuente, y, los efectos de darles un significado. Así, cuando tiene lugar un proceso de semiosis, la materia ya no es sólo materia orgánica e inorgánica, es ante todo sentido. Los organismos tienen la capacidad de generar nuevos órdenes, la capacidad de comportarse según órdenes de signos. El comportamiento de un ser vivo es, en una coyuntura específica, una forma de expresión para otro, es producto de estar inserto en una "burbuja" con una diversa gama de expresiones y signos ya interpretados. En tal caso, el comportamiento de los seres adquiere cualidades semiológicas particulares. No son sólo cualidades desarrolladas por los organismos, sino entre los organismos y el entorno mismo; con tales cualidades semiológicas, se profundiza la consideración de la relación entre percepción y comportamiento sin primar una significación universal o meramente individual. Para Uexküll, la significación no se construye desde la subjetividad, antes bien, el círculo funcional, esto es, el ámbito delimitado de relaciones de un organismo, es producto de la significación, de la atribución y aprehensión de

significado que los organismos generan desde sus movimientos interrelacionados en su hábitat. Es la significación y no el comportamiento mecánico la que define todas las relaciones entre los organismos y la percepción del entorno. Las percepciones como receptoras y las acciones como respuestas, convierten el entorno en el producto de una conexión intersubjetiva y significativa, de tal manera, la relación estética con el entorno no resulta universal, ni humana y subjetiva sino constituida y localmente relativa.

Aunque las ideas de no separación ontológica, genealogía de la consciencia estética y carácter expresivo parecen direccionar en parte la relación estética con la Naturaleza para un mundo de los seres vivos, existe la perspectiva complementaria que trata sobre todo del espacio físico en sí mismo, como si hubiese necesidad de involucrar más el mundo de la *physis*, recuperar lo que se conoce como la realidad inorgánica. La lucha contra el sistema trascendental se libra más allá del ámbito vital humano y de la vida orgánica. Se trata de extender la explicación acerca de la actividad estética orgánica al medio físico, comenzando por la materia. Algo que puede encontrarse en “Las existencias menores” de Lapoujade (2018) donde se propone la multiplicidad y la coexistencia infinita de fuerzas de la Naturaleza, lo que hace que, a su vez, diversos elementos coexistan en equilibrio variante. Esto supone que desde el nivel micro matérico las entidades no se definen por una esencia trascendente, sino por su capacidad de afectar y ser afectadas, lo que desafía la primacía de la consciencia y da lugar a pensar en formas de existencia no centradas en el sujeto ni la vida orgánica. Para Lapoujade las existencias menores no son reducibles a grandes sistemas o estructuras ónticas estables, sino que operan en el nivel de los flujos, los efectos y las singularidades. Este enfoque señala cómo las pequeñas interacciones (microorganismos, microciclos climáticos, procesos moleculares) generan luego sistemas complejos con propiedades emergentes. Dichas existencias menores, como entes en actividad material pura, están en constante devenir y transformación, pero tienen una incidencia siempre creciente en la percepción estética como el aprecio desarrollado por el cambio de las estaciones, la erosión de las rocas o el crecimiento de las plantas.

La perspectiva general claro, más allá de hablar de las microporosidades, de los agenciamientos microcósmicos de la materia, está centrada especialmente en el carácter macro físico o una postura geoestética que considera cómo el entorno macro modela

tanto la percepción como su propia actividad; el entorno es en sí agente creativo, deviene poético. Era algo bellamente reconocido por Carpentier en “Los pasos perdidos” y por Handke en “Lento regreso”. Y es que hoy, tal como lo esperaban Glissant (1997) o Bercque (2014), aunque por vías distintas, es un hecho que existe en teoría algo así como una poética del espacio físico, una poética terráquea. Para el dinamismo se instaura desde la interpretación de ritmos, frecuencias, tonos, figuras y formas móviles terráqueas que denotan la configuración de estados activos de la materialidad. Aunque el tema resulta inagotable, hay al respecto dos acercamientos célebres cercanos a esta concepción de una poética terráquea dinámica que son irrecusables; el primero, puede notarse en la línea Böhme y Griffero (2010), estableciendo relación entre los conceptos de atmósfera y auto mostrarse; el segundo, puede notarse en la línea Deleuze – Guattari, planteando la relación entre los conceptos de territorio y ritornelo.

Un famoso acercamiento a la concepción de una poética espacial se encuentra la idea de atmósfera. Aunque ella no refiere específicamente al espacio físico geológico sino a una actividad sensorial estética múltiple de variados exponentes como un espectáculo, un cine o un teatro; hay una atmósfera estetizada en el museo, en la iglesia y en un entorno ambiental. El concepto de Atmósfera, en voz de Böhme(2017) y Griffero (2010), como acercamiento a lo espacial terráqueo, parece un término que refiere, más que a la cobertura de la superficie terrestre, a la valoración de un espacio de intercambio e interrelaciones, a la valoración de un ambiente de hospitalidad, es más, el término se acerca a un empleo metafórico, algo que indica sensibilidad sinestésica: clima tenso, aire denso, viento suave, ambiente seco, espacio fangoso, clima atemperante[14]. Lexicográficamente la atmósfera no está separada de la noción geográfica de territorio, implica el espacio y una conexión emotiva –física, resulta útil para para abandonar explicaciones centradas en la introspección sobre la belleza natural e ir a la interrelación con el entorno. Por ello, la idea de Atmósfera no refiere en sí a la apreciación de la Naturaleza, por ejemplo, como Naturaleza, en Budd, ni al espacio físico como paisaje, sino a la experiencia espacial del entorno local, en un sentido, más bien, fenomenológico, desde un espacio no completamente trascendental ni subjetivo, pero con un pivote aún en la realidad humana.

---

[14] Griffero llama la atención acerca de nuestras referencias a la atmósfera incluso requiere un lenguaje especial (2010, p. 53) el cual llega a complejizarse como en expresiones: día melancólico de otoño, noche de tempestad y tormentas eléctricas, que implica un estado corpóreo y emocional en el espacio (2010, p. 74).

En ese panorama, para dar cuenta de la relación estética con la Naturaleza más allá de la vida orgánica y de lo dado a la conciencia humana, no sólo como un clima emocional perceptual, como una introducción al *Mundo de la vida,* tal postura invoca la idea de una poética del espacio desde tres elementos que acuden en la experiencia de la apreciación del entorno: El primero, la dilución de la relación entre interioridad y exterioridad, lo que supone una reconcepción del espacio mismo; el segundo, la manifestación significativa del entorno concreto, puesto que en el medio físico no resultaría un objeto externo -inexpresivo o expresivo- constituido por la conciencia; y el tercero, el carácter cuasi óntico de los fenómenos y el entorno atmosférico, lo que supone la relación estética con entes y entornos en tránsito.

En el primer caso, así como una versión bioestética no concibe los esencialismos y pretende hacer borrosa la división ontológica sujeto-Naturaleza, el acercamiento geoestético dado en términos espaciales, pretende hacer borrosa la distinción exterioridad e interioridad y acudir al caso del cuerpo en el espacio físico. Para el contemplacionismo, la idea de espacio físico funciona como principio de las diferencias del sujeto con un afuera, éste supone una exterioridad de la materia, que ya no resulta materia extensa, sino casi que virtual. Aquí, por el contrario, el sujeto kantiano, introspectivo, pasivo-contemplativo, pareciera querer ser reemplazado por un cuerpo sensitivo articulado con el espacio natural, convirtiendo de paso, la gnoseología en sinestesia corpórea, como supone a veces la lectura de Berleant. En tal caso, parece necesario que haya un nivel de distinción crítica que no implique una dilución del sujeto en el medio natural. Pero el límite a una posible opulencia de sensiblería estaría en la referencia e involucramiento de las afecciones. Es con afecciones, que también se asocian a conceptos, que se da una coevolución del sujeto y el medio. Es con afecciones que se reconoce más que un afuera, contenidos sensibles que son y no son del y para el sujeto.

Un replanteamiento de la relación entre interioridad y exterioridad supone no una distancia efectiva, ni una dilución en el entorno, sino el reconocimiento de una contención natural en una interrelación con distancia, *el espacio vívido*. El dinamismo acude al cuerpo orgánico contenido y expandido perceptualmente en el entorno, sin convertirlo en

material añadido. Hay reconocimiento afectivo de una conexión con un ente recipiente sin dejar de ser distante del mismo. La distinción de lo externo parece desvanecerse, dadas las condiciones de conexión y contención del cuerpo en el espacio vivido. Tal vez quien más estuviera cerca de tal idea es Ponty, quien asociaba la noción de espacio al mundo de los sentidos, se entiende que el clima, el color, el sonido no tienen una localización precisa, no son percepciones de lo externo, hacen parte conjunta del *espacio vívido*. Pero, como lo indica Berleant (1994), tal *espacio vívido* no es homogéneo; existen tantos espacios vívidos como niveles de experiencia. Véase la preocupación que tienen sobre todo Schmitz (2014), Böhme y Griffero (2017) por la idea de involucrar la apreciación en un *espacio vívido* o en la Atmósfera, con factores sinestésicos y *phaticos*[15].

En general, se asume que son las condiciones de un *espacio vívido* las que incluyen el cuerpo en el devenir de la Naturaleza en términos materiales como en un continuum. Precisamente, la idea de contigüidad natural, viene a introducir la pregunta por el carácter de la contención e interconexión con el entorno, esto es, si se ella se basa en un mero aspecto físico, psíquico o similar. Böhme (1993) parece ilustrar bellamente esta contigüidad con la idea de mostrarse como acción *(mostración)* y auto mostrarse en el *espacio vivido*. Señala que la capacidad perceptiva, en sí misma, es identificada, en la Naturaleza, como una forma de continuum con ella, la Naturaleza se muestra al ser humano, se expresa, en la medida en la que él mismo es de ella a través de la presencia corporal sensible (Rigby,1992, p. 120). Hay una unidad entre lo percibido y lo percipiente pero no es un efecto completamente recíproco, hay absorción y despliegue, tampoco es mera transferencia de información, se participa como organismo receptor de la modificación contigua, es decir hay grados de receptividad, acoplamiento y expresión como el de las plantas a los climas en el territorio.

En segunda instancia, se comprende que, dado un replanteamiento del espacio como mera exterioridad física, éste viene a adquirir propiedades efectivas, por ejemplo, cualidades significativas-expresivas, que vienen a reproducirse en percepciones del sujeto. Esta concepción le permite a Böhme (1992, p. 94) tratar del éxtasis de la

---

[15] Hay en Böhme y Griffero una teoría de la percepción atmosférica que asume lo phaticus como un estudio no introspectivo de la experiencia corpórea en un envolvimiento afectivo que depende del entorno que la regula. Lo pathico es ser tocado por un espacio en el sentido emocional sensible, algo que resulta más real concreto que el arte y la belleza. Estudio de la experiencia corporal de envolvimiento afectivo.

Naturaleza, de la captura de un *eidos* en un medio material que lo despliega[16]. No es una captura subjetiva de tal éxtasis, de tal *eidos*. Las cosas y seres de la Naturaleza modifican el medio en el que se encuentran, a las atmósferas, la percepción y valores que se les asocia. Precisamente, Böhme (1992, p. 96) señala que las cosas se manifiestan, por lo que la perceptibilidad de la Naturaleza no está extraída de sí misma, ni de las fuerzas compartidas. Así, para Böhme (1992, p. 91) existe la posibilidad de comprender la experiencia perceptual de la Naturaleza de tal manera, que se puede reconocerla también en ella, en la Naturaleza, y descubrir que ella tiene algo, una expresión de sí misma, que permite que se dé al humano. Böhme señala que, cualquier verdadera relación estética con la Naturaleza supone seguir uno mismo hablando por ella, como ser partícipe de la articulada presencia de las cosas en su movimiento, yendo a las conexiones de las propiedades físicas que permean al humano, superando los dogmas de la racionalidad o la autonomía[17].

Para Böhme (1993, p. 121) en la captura replicada de las manifestaciones de las cosas, las situaciones fenoménicas asociadas, los lugares, está la presencia de algo más; manifestaciones, fuerzas de la Naturaleza que no están encerradas en sí mismas, como características de un objeto externo o una entidad. Esto supone una expresividad natural que no se corresponde con un lenguaje ordinario que se identifica con una cosa real, más bien, con un proceso de involucramiento (Rigby, 1992, p. 121). Más allá de saber de una regulación del medio en los humanos, del clima, del magnetismo lunar, del aroma de los bosques, hay una manifestación del ser en sí de la Naturaleza en que se nota el ser parte de una relación comunicante, se encuentra una manifestación significativa del entorno en sí. Tal vez, de allí la idea de que percibir la Naturaleza no es sólo un acceso a su *aparecer*, como para un observador, sino una especie de mostrarse mutuo, de una relación comunicante. En el mostrarse mutuo se encuentra una mutua relación estética entre diferentes niveles de percepción y cierta expresión de la Naturaleza. Es así como el

[16] Para Böhme el que la percepción consista en la absorción del eidos sin materia significa que lo percibido se experimenta en su éxtasis, en su despliegue en el medio. El éxtasis está referido a la captura de una presencia conjunta que deviene en una automostración recíproca. Véase su ensayo: *An interine report*

[17] En Böhme, aparece la preocupación por señalar, no un desdén por el conocimiento objetivo sino una participación menos pilar del mismo en la articulación del sujeto a un espacio natural. Tal vez de allí su acusada alusión a una Estética encarnada como la de Baumgarten, o sus reformulaciones de la doctrina de las formas de Aristóteles, o sus alusiones a la doctrina de los 4 elementos en los presocráticos.

aroma de las flores que es para los insectos, lo disfrutan los humanos y lo convierten en el perfume sintetizado o en la poesía; o véase a los artistas visuales que tratan de una auto-revelación en la Naturaleza, estudian su interacción como una característica expresiva de la Naturaleza misma.

En tercera instancia, el espacio concreto devela una cantidad ilimitada de fenómenos, cadencias, fuerzas y re disposiciones de la materia que parecieran obedecer a la regla de la irrepresentabilidad, de la no conformación ontológica. Y es que, si en algún lugar hay cabida para la idea de un flujo de la Naturaleza, es en el ámbito dinámico espacial. Piénsese en las ideas de Schmitz (2014) acerca de la existencia de espacios afectivos, sin superficie clara, donde el sonido, el viento, las reacciones corpóreas, los volúmenes, el movimiento, la fuerza, aparecen como entidades en tránsito, entidades a medias: *cuasi cosas*, como les llama Griffero (2017). El vuelo de las aves al migrar, el microambiente de un pico o una cascada, la escucha de los animales en el bosque, la mirada atenta de los microorganismos bajo las rocas, las puestas de la luna en un lago, requieren de la percepción ampliada de algo que deviene vívido, pero impermanente en el espacio atmosférico. Las cuasi cosas, como manifestaciones no representables de la Naturaleza en el espacio, suponen la actividad estética de convocar a la unicidad de la multiplicidad de manifestaciones pero que no alcanzan el sentido nouménico-fenoménico.

Griffero va a hablar de un inflacionismo ontológico (2017, p. 43-50), de la existencia de entidades en tránsito en el entorno, de cuasi cosas que no llegan a ser cosas pero que ejercen una influencia más directa y más inmediata sobre las personas que las cosas “completas” en sí mismas. Precisamente, estas entidades en tránsito develan más que un defecto, carencia epistemológica o una imperfectibilidad de cosas que no alcanzan a ser, muestran, como si fueran infladas ontológicamente, que las Atmósferas son entidades pre reflexivas, cambiantes en las que se involucran entes cualitativamente con intencionalidad adquirida. En ese sentido, hay un medio de lo que sucede que no es enteramente del sujeto. Un medio de experiencias sensibles que son producto de una presencia como expresabilidad natural, que renuncia a ser entendido por la vía primada de la reflexión y la interpretación. Hay un presentismo del medio que no se reduce a la vida animal, el humano experimenta también un significado que está como sedimentado en lo que parece a veces el afuera pero adentro. Las cosas-fenómenos se expresan como cuasi cosas, asequibilidades entrantes y salientes (Griffero, 2010, p. 240) que se

toman como estados de ánimo, pulsaciones de vitalidad o desdén. En la expresividad de las cuasi cosas, se encuentra el hecho de que ellas afectan, no a las cosas, sino a las personas en un medio.

Con todo, hace ya un tiempo resulta indispensable plantear el acercamiento geoestético del dinamismo con un talante realista y menos fenomenológico o humanado. Aunque autores como Deleuze-Guattari no trataron específicamente el concepto de geoestética, ni el de dinamismo, y menos el de Estética de la Naturaleza, su obra contiene bases para desarrollar la postura del dinamismo desde el pensamiento de la materia, el espacio físico y las relaciones con el arte. Por ejemplo, en “Mil mesetas”, específicamente en el “Ritornelo” y “La geología de la moral” los autores proponen que la Naturaleza opera a través de fuerzas como líneas de fuga, movimientos de devenir en el espacio y flujos materiales incesantes. La exploración de los procesos materiales y territoriales que involucran tanto a la Tierra como al arte, permite ver la Naturaleza no como algo estático o dado, sino como un plano general de composición de fuerzas con procesos creativos múltiples. Así, estos autores tratan de una creatividad estética que no es sólo humanada, llegan al principio de que la materia es intrínsecamente vibrante y cambiante, se auto organiza estéticamente y, ante todo, resulta expresiva.

Previamente, en “Spinoza: filosofía práctica”, Deleuze analizaba cómo se concebía la expresión en su sistema filosófico. Para Spinoza, todo lo que existe es una única sustancia, Dios o la Naturaleza (Deus sive Natura), que se expresa a través de modos, que son las formas particulares que esa sustancia adopta. Para Spinoza, las ideas y los afectos no son representaciones de una realidad externa, sino modos de expresión de esa sustancia. Es decir, los cuerpos y las mentes no son entidades separadas, sino que son formas de expresión de una realidad única, y esta expresión se da a través de relaciones causales que conectan los diversos modos de la Naturaleza. Deleuze señala que Spinoza no ve la expresión como una representación: lo que se expresa no es una idea de algo distinto, sino la misma sustancia en un modo determinado. La expresión en Spinoza, tal como lo interpreta Deleuze, no se refiere a la representación, sino a cómo la Naturaleza misma se manifiesta y se expresa de manera inmanente, tanto en los cuerpos como en las mentes. Esto tiene implicaciones importantes para cómo se entienden los afectos, ya que estos no son simples reacciones de una conciencia a un estímulo

externo, sino modos de ser que emergen de la interacción entre el cuerpo y la mente dentro del fluir de la Naturaleza. Para Deleuze, la reflexión así no buscaría interpretaciones simbólicas, sino que se concentraría en la intensidad de las afecciones que la Naturaleza provoca. Se trata de una experiencia directa de la expresión de la sustancia en sus diferentes formas, sin mediación de una interpretación conceptual exclusivamente humana.

Hay un cercioramiento del espacio natural que realiza lo que promete el arte matérico y que entiende que la materia se hace expresiva; que se realiza enunciativamente en un entorno físico espacial constituido que puede ser entendido desde un movimiento relacional y poético, compositivo e inmanente. No solo plantas y animales se expresan tanto como ríos y montañas y todo estrato de la Tierra (Deleuze y Guattari, 2002, p. 51). Llámese a ese espacio físico “territorio”. Para Deleuze y Guattari, el territorio no es solo un espacio físico prístino, sino también es un espacio afectivo, construido a través de los ritmos y expresiones de los seres que lo habitan. Los territorios se marcan, se habitan, se delinean, afectan, se deforman luego con huellas animales y causaciones inorgánicas, movimientos terráqueos, estados climáticos que propician la adaptación de los organismos. Esto incluye tanto elementos naturales (fenómenos, entornos, climas) como culturales (rituales, arte). Los múltiples elementos que configuran un territorio pueden desestabilizarse (desterritorialización) y claro, reconfigurarse (reterritorialización) por lo que, por ejemplo, un espacio natural puede transformarse, como arte matérico, en un espacio expresivo como obra de arte, o viceversa. El arte, el pensamiento y la experiencia humana interactúan con el espacio de la Tierra, creando nuevas configuraciones estéticas y afectivas. Sin embargo, si se piensa en la actividad primigenia, claro, en un más allá de la cultura y la consciencia, todo el proceso de agenciamiento material comienza con una serie de acontecimientos que producen material expresivo, texturas, sonidos, colores, acumulaciones, erosiones, marcas en el espacio físico que parecen signos. El espacio marcado denota ritmos, movimientos, repeticiones, agenciamientos, territorializaciones que reproducen diferencias, que denotan un grado de expresabilidad, entre seres, entes, medios, que no se remiten sólo a lo humano. En el ámbito material, la Naturaleza no es simplemente un objeto para ser contemplado o representado, sino un proceso de expresión continua, donde cada modo de la misma —ya sea un árbol, un animal, una piedra, un alud, una tormenta, un entorno o una emoción humana— es una manifestación de potencia expresiva y creativa.

Los territorios, como espacios físicos marcados, son susceptibles de expresión en sí. Pero no basta con la existencia de entornos que denotan distintos ritmos o movimientos coordinados, de elementos, fenómenos y especies con movimientos en frecuencias, se requiere también de un movimiento amplio agenciado del mismo, de un repertorio (Kleinherenbrink, 2015, p. 215). Tal repertorio, día y noche, las estaciones, los ciclos lunares, los ciclos reproductivos en animales, el crecimiento de las plantas, así como el movimiento de los ríos, es una especie de ir y venir que se puede prefigurar como significativo. En este caso se puede ir al concepto de *ritornelo* (Deleuze-Guatari,1988), un concepto estético referido a la manera de conmensurar el tiempo y la duración de una figura musical, una figura reiterativa y cambiante, como si fuera un estribillo de distintos tonos, que refiere también a la ritmicidad y pliegue característico del espacio apreciado. El *ritornelo* es en estos autores una especie de referencia de la constitución espacial de la experiencia, implica un ir y venir en el espacio orgánico-inorgánico, una mensura que lo compartimenta, lo convierte en constituido, agenciado, en territorio que se despliega a la experiencia posible. El ritornelo se asocia a la organización de marcas o firmas matéricas en el mundo que tienen un sentido expresivo y que se conforman en un dominio; toma los ritmos que se encuentran entre los movimientos-ritmos de los objetos fenómenos en los entornos, y, en bloques de diversidad de sensaciones, los constituye en expresiones del medio mismo. El ritornelo refiere así a la organización del territorio desde la suma de materias expresivas, una organización que se desarrolla en motivos y hace expresivo en sí mismo al entorno como entorno territorial (Deleuze-Guatari;1988:328).

El movimiento de territorialización, la denotación de ritmicidades, señala una lógica del ritornelo que precede al lenguaje y la percepción. En el caso humano constituye ese apriorismo propio de la apreciación, hay unas experiencias que vienen a ser remarcadas por lógicas del ritornelo, que preceden un lenguaje y la percepción, pero que van conformándose, complejizándose, retornando, desarrollándose o variando entre repeticiones y diferencias. La actividad orgánica e inorgánica, en que se marca el territorio, lo reestratifica, tanto como la acción de los fenómenos, los grandes ciclos temporales, la vida animal y vegetal, todo ello es figurable en un ritornelo, que denota ritmos en el territorio, frecuencias para los hábitos animales humanos. La repetición de

marcas, el despliegue de medios afectivos, generan la apreciación de un espacio terráqueo sin la mirada contemplativa, lo constituyen desde re territorializaciones, modificaciones positivas, alteraciones de su sentido. De tal manera, el territorio se convierte en unidad espacial expresiva, supone su gramática interna, se distingue de la exterioridad o de otros espacios-territorios, pero no es permanente, por lo que supone la emergencia, existencia y tendencia a desaparecer de su propia voz dado que los territorios se superponen, se interconectan, se despliegan.

Los acercamientos anteriores permiten ver el dinamismo como una tendencia filosófica que busca dar cuenta de un sentido experiencial de la relación estética con la Naturaleza en un sentido terráqueo, yendo a una articulación material de los organismos y los entornos, de los espacios y las fuerzas. Podría decirse que se basa en una teoría estética del no equilibrio de las estructuras y de articulación-transfiguración con el entorno que, sin prescindir de la consciencia, no le otorga el centro en el ámbito de la consistencia de la realidad natural estética. Por lo mismo, el dinamismo soporta la concepción de una articulación estética en el cambio trastocando un orden fijo trascendente, hace de la apreciación un sistema abierto con fluctuaciones, perturbaciones, adaptaciones o reconfiguraciones. No es cuestión de pre programación total de dicha articulación, hay grados de acondicionamiento de las experiencias y las apreciaciones suelen ser modificables. Esto supone que el dinamismo entiende que la apreciación no se ubica en el orden del sujeto o de la exterioridad objetivable, sino en el ámbito de una conexión, en el intermedio, en la interacción en el ambiente. Siguiendo la terminología de Spinoza y Deleuze, se supone que la apreciación de la Naturaleza sería una forma de percibir cómo los modos de la sustancia se comunican entre sí, cómo las afectaciones que la Naturaleza produce en los seres no son meras representaciones, sino que les conectan con el desenvolver de la misma.

3.3 La apreciación dinámica de la Naturaleza: *transfigurare*

El Sol es nuevo cada día. Heráclito

Figura 14. La apreciación estético dinámica

Contrario a lo que se entiende por una actividad contemplativa explicativa, la apreciación dinámica está referida a un proceso activo de modificación perceptual y de los entes, a un "cambiar de forma", lo que le da siempre como resultado una configuración original. El término transfigurar viene de *transfigurare:* cambiar de forma; deriva de la conjunción del prefijo *trans*: de un lado a otro, más la palabra *figura:* imagen formada o modelada, y el sufijo *ar:* acción. La transfiguración estética, es un proceso para obtener un resultado sensible y afectivo -*figurare*- aceptable en un medio y condiciones siempre originales o no estables -*trans*-. Se basa en la idea de que el sujeto experimenta la cambiante realidad material de manera directa, recibe estímulos externos e internos que devienen en una realidad no externa a la conciencia sino agenciante de la misma. Los conceptos y las aprehensiones son volátiles, pero tienen una determinación situada, si se quiere, relativa a cierto ámbito espacio temporal y de las intensidades con las cuales interactúan de manera específica. Ello determina cada vez una vía específica de experiencia y valoración que no puede ser determinada por condiciones completamente a priori.

La idea de una transfiguración choca con la idea de una dilución del sujeto en el objeto y tampoco es afín una identificación o una subordinación entre ellos. Precisamente, la idea de *transfiguratio* evita el problema de la disolución de la distancia crítica en la articulación, para no caer en una integración ingenua. Se es consciente del estar inmerso, terraformado, como se es consciente del cuerpo, somatizado, se tiene una sensibilidad y conciencia estética de la inmersión, pero también de la distancia. Reconocer la inmersión en el entorno vital es algo más complejo que la sinestesia espacial del sujeto de la que habla Berleant en la mayoría de sus trabajos. La inmersión: *inmertio*, sólo debe ser comprendida en su vieja connotación, como entretejido, ligazón o conexión, debe pues, ser percepción[18] sentida en una especie de articulación modificable a un entorno cambiante. Con todo, la *transfiguratio* va más allá del fundirse y distanciarse, de esa inmersión sentida, es nueva composición y recomposición en juegos conjuntos, como un proceso *simpoiético*. Es decir, es más que inmersión y no se refiere a la morfosis, al cambio de forma delas cosas; refiere a la trans-figura, a la modificación en la manera de dar forma a las cosas, de representarlas, de sentirlas, se refiere a un cambio de órden, por ejemplo de afección y significación, una modificación del modo de la experiencia, por eso la apreciación estético dinámica tiene en cuenta la actualidad del *interpreter* para no fundirlo en el entorno o mantenerlo en la simple receptividad de la exterioridad objetual, busca no dejar de lado la transfiguración. En tal caso, habría que preguntarse ahora por tal proceso de transfiguración, primero, por el contenido presente en la apreciación dinámica, no sólo de una alta carga sensible se trata, hay un papel de la cognición, del saber, de la ciencia y el arte como afecciones; en segunda instancia, hay que preguntarse por el orden de la relación dinámica, la estructura para tratar las experiencias como cuestiones vinculantes; y finalmente, cuestionarse por el uso, el circuito material referido de la apreciación, un contexto de desarrollo de interpelación.

3.3.1 Contenido dinámico-afectivo

Todas las cosas fluyen, y ese flujo está sujeto a una corriente unificadora. Heráclito

---

[18] Se retoma la idea de Böhme (1992), quien evocando a Baumgarten, señala que lo estético no se subordina a la lógica, por lo que no puede centrarse en un pensamiento que se localice en una dicotomía de sujeto objeto sino en el intermedio en las percepciones. Esto conlleva a entender las percepciones como Aristóteles, se puede percibir la Naturaleza desde los elementos fundamentales, pero estamos relacionados a un nivel más profundo con dichos elementos que constituyen y rodean al humano, no todos son recíprocamente iguales como cuerpos, pero están perceptiblemente unidos en el cambio

Si el problema consiste en dar cuenta de un contenido resultado de la experiencia y valoración de la Naturaleza, y, en este caso, asumirlo como una plácida simbiosis orgánica, goce por la integración cambiante en la materialidad inorgánica, y, una compleja sincronización con el ámbito terráqueo en un campo impersonal y no metafísico, la ciencia y el arte siguen siendo los criterios más útiles. En la apreciación estética dinámica, el saber, la ciencia y el arte participan como contenidos afectivos más que soportes de lo trascendente. Ella requiere de saberes, pero saberes como afecciones, no requiere de saberes reflexivos aislables, abstractos, específicos o sin significado vivenciado. Por eso resulta exagerado el planteamiento de que la forma de apreciar a la Naturaleza, de *ir* a ella fuera del ámbito contemplativo, está en desligar la apreciación de su constante referencia al arte y fundarla en la ciencia, como en Carlson, o incluso, el planteamiento de reconciliarla con la filosofía de la Naturaleza –o con la biología, la geografía o la geología- como fuera el proyecto de Schelling, proyecto casi que resurgido en Böhme y Griffero[19]. Obviamente, la apreciación dinámica refiere a una condición material de la Naturaleza que jamás se encuentra dada y fija, sino por el contrario, es constituida, móvil y fluida. Esto supone un acercamiento a la Naturaleza con criterios físicos, pero ello no implica que la apreciación sea una extensión doctrinal, ni de la ciencia, ni de la filosofía de la Naturaleza, ni una conciliación ideal de ámbitos. Si así lo fuera, tal postura estaría centrada en un tipo de resultados que se desembarazan de la apreciación estética y del goce por la Naturaleza misma.

La apreciación estética dinámica es una operación multidimensional en la que los múltiples conocimientos pueden tener una injerencia de carácter estético, esto es, sin obedecer a un carácter objetivo sino senso-afectivo. Los conocimientos como afecciones, transfiguran lo dado y percibido en la experiencia. Por ello, aquí no son correctas, la postura de Carlson, que asume que lo apreciable se funda en lo científicamente cognoscible, ni la postura de Carroll, que plantea que la apreciación consiste en algo donde los conocimientos no son indispensables y la mayoría de las veces no juegan ningún papel en un aprecio real. En un caso extremo, tales conocimientos deberían entonces, implicar no sólo el goce, sino un rechazo del goce por el objeto, implicarlo

[19] Böhme (1992) señala que la idea de una Estética de la Naturaleza que involucre a su vez una teoría de la Naturaleza, no es evidente todavía, porque Naturaleza no deja de tematizarse desde la ciencia y el arte como acercamientos y tematizaciones excluyentes del arte al sujeto y de la ciencia al objeto.

pobremente o no implicarlo en absoluto. Tampoco parece viable la acepción mistérica e indistinguible del contenido de la apreciación de la Naturaleza como parece en Godlovitch (1994). Brillantemente D´Angelo (2001) advierte la aspiración a evadir la multidimensionalidad de la apreciación estética de la Naturaleza delimitándola en la dimensión cognitivista, ambiental, atmosférica, o en la sensibilidad bruta. Obtener información científica del objeto, o información sobre todos los mecanismos cognitivos que se desencadenan en la apreciación estética de la Naturaleza, no brinda claves para comprenderla o explicarla sino en la singularidad analítica. Para D`Angelo se olvida el arte, la historia, la cultura, lo que llama la *identidad estética*. Como consecuencia de tal multidimensionalidad, es cierto, parte de lo que señalara Hepburn: que los conocimientos científicos u objetivos pueden demarcar o guiar una apreciación estética –dinámica- de la Naturaleza, pero se agregaría, que suelen hacerlo como saberes transfigurables en afecciones-percepciones, lo que no conlleva a ampliar el conocimiento ni a agotar todo lo implicado en la apreciación en una narrativa metafísica.

Hay una instancia de la relación estética con la Naturaleza en que los conocimientos, más que guías, son afectos, se solventan poética y corpóreamente. Hablar de estética siempre será tratar de cómo los datos llegan a adquirir una sentida significación en la experiencia. Este tiempo en que se quiebra la Naturaleza como hecha jirones prometeicos, requiere nuevamente del proceder propio de Rushkin, Muir o de Thoreau. No es el conocimiento la base del goce, más bien, parece que es el goce la base del uso de ciertos conocimientos. Los conceptos devienen porque adquieren existencia al convertirse en eventos sensibles, en afectos. Como conceptos devenidos responden a los sentimientos y se *fijan* en cierto tipo de entornos que involucran un campo sensorial; participan en cómo se comportan los individuos, como sienten y perciben, “se modifican y nos modifican” (Deleuze, 2002, p. 238). Hay ejemplos en los que se nota cómo un acercamiento estético se amplía con conocimientos, y aunque con resultados desprovistos, no funciona a la inversa; un acercamiento estético que busque amplificar el conocimiento, excede, transgrede, en el último caso, el ámbito de la apreciación y obedece a la búsqueda de resultados objetivos. Con todo, tal como en la apreciación contemplativa, donde hay cierto conocimiento del objeto de atención y se aspira a una ampliación de la contemplación en sí con los recursos disponibles en una explicación, la apreciación dinámica no desprecia el saber científico y sus conceptos, al contrario, los involucra, como afectos, tienen un poder transfigurante, sólo en miras de la ampliación de

la apreciación misma, no del conocimiento ni del acotamiento del objeto. Tal vez, es gracias a la ciencia que se disfruta más del humedal, pero no es solo el conocimiento el que permite gozar del mismo, sino el acercamiento apreciativo intencional al que se accede en la experiencia concreta con los recursos disponibles y los elementos generables.

Por otra parte, si se trata de material perceptivo afectivo disponible y transfigurador de la experiencia y valoración se tiene el arte. No se trata tanto de ver el arte como Naturaleza sino de vivenciar el entorno transfigurando material afectivo como parte de procesos artísticos. Por ello, primero debe señalarse que hay dinamismo en la apreciación del arte y en los objetos del arte, no sólo en la Naturaleza. Hay apreciaciones dinámicas como las de la arquitectura, pero ellas nunca serán como apreciar la Naturaleza; no se aprecia el bosque como una obra de teatro, ni se pasa plácidamente la vista al horizonte bajo la catedral, aunque siempre será un verdadero reto, el intento por fijar el crepúsculo en una imagen literaria, el hacer parecer que de unas nubes pintadas pueda llover, parafraseando a Adorno (1983, p. 93): “hacer del arte lo que promete la belleza natural”. También se sabe que el dinamismo permite agudizar la diferencia entre la apreciación del arte y la Naturaleza[20]. Fenner (2006, p. 3) acertadamente va a señalar que la apreciación de la Naturaleza refiere especialmente, al esfuerzo de unificación de la multiplicidad dinámica, ello se distingue de la apreciación del arte. Esta última puede referirse a objetos dinámicos incluso, pero éstos son cerrados, con estructura, cierta lógica, sentido sensible, concepto, desarrollo o fin, marco, creación, y se somete a la distancia. Algo como el efecto en el espectador es una realización esperada para la obra. El objeto del arte así, resuelve un problema, está en discusión, busca ser expuesto, es expresivamente dirigido, tiene contenido. Fenner va a recordar, como ejemplo de dinámica en el arte, la obra de Damien Hirst, trabajando con el ciclo de los gusanos a las mariposas[21].

Por el contrario, el objeto natural, el espacio natural, son dinámicamente abiertos, no están dados bajo un orden lógico, no son estéticamente predictibles, se forjan desde

[20] Böhme (1990:90) se centra en mostrar que la unidad de arte y Naturaleza es solo un clamor dado en la representación del arte.
[21] Damien Hirst presenta In and Out of Love (1991) su serie de los gusanos a las mariposas en el Tate Modern Londres, con 9000 mariposas encerradas alimentándose de flores en un ciclo de 23 semanas de exposición.

diversos elementos no intencionales, están centrados en las fuerzas y procesos naturales. Pero tal vez no sea la apertura a la multiplicidad una de las características más importantes de la apreciación dinámica sino el convocar siempre una búsqueda de unidad de la experiencia, de ello se infiere una estructura no alcanzada pero alcanzable, una constante transfiguración. Dado que el arte tiene un cierre, la apreciación de la Naturaleza acude más a una apertura que llegará a un cierre; parece la promesa por alcanzar una unidad dadas condiciones cambiantes, fenómenos en el entorno, instancias psico perceptuales, saberes involucrados, experiencias afectivas. Dicha unidad no alcanzada, a pesar de contar con múltiples dimensionalidades, si es coherente internamente, no deja de estar referida al entorno natural como una composición actante, una obra que da apertura a muchos elementos activos, por tanto, lo que se valúa, es lo que tiende a ser entendido como producto derivado de una técnica natural en proceso cual si fuera propia de la composición en el arte.

No se aprecia dinámicamente a la Naturaleza como el arte, pero hay un componente artístico diseminado por los múltiples canales que componen a tal apreciación. La apreciación dinámica de la Naturaleza, que propicia la acepción de estar dirigida a una unidad total y procesual de fuerzas actantes, nunca deja de ser alimentada por la apreciación del arte; se vale de él como de material residual y agregativo, prerreflexivo y preconsciente que viene a acompasar lo que vienen a ser los estratos que componen la experiencia. Qué sería del andar como práctica estética de no haber asumido artísticamente las crónicas de aventureros que escribieran como Humboldt sobre el camino del ascenso al Chimborazo en “Vista de las cordilleras” (Wulf; 2016), poco podría decirse de las gotas del rocío sin haberles encontrado replicadas como germen de la experiencia en una canción o en un poema. En la apreciación dinámica se desconsidera la idea de la pureza ontológica respecto del arte y apartándose de ella se invoca su carácter vivencial. Como materia micromolecular, herencia genética, el acercamiento desde el arte a las formas, modos y estados de la Naturaleza conduce vivencialmente su aprecio dinámico. No era casualidad que naturalistas tan grandes como Haeckel pensaran que la unidad de la Naturaleza solo pudiera expresarse estéticamente (Wulf, 2016, p. 382). En últimas, esa es la posibilidad de un gran arte, sólo quien se valga de un pensamiento musical puede encontrar en el ir y venir de las olas, en la caída de la tormenta, melodías incesantes y celebrarlo en una sinfonía cargada de movimientos que puedan empapar y hacer naufragar al escucha en mar.

Pero la vía en la que se conduce la apreciación dinámica depende de un proceso experiencial-afectivo desarrollado al interior de estructuras vitales precisas. La alusión a los contenidos del arte y la ciencia es fundamental para la gestación de dicho proceso experiencial-afectivo, pero el proceso depende también de las experiencias y sensaciones involucradas, cierta mnemotecnia sensible que se profundiza en elementos atomizados con posibilidades siempre nuevas de recepción y producción. El arte y la ciencia son formas de intensificación; el saber es tomado por afección, el arte como mnemotecnia, así se intensifica la necesidad de interactuar con el entorno, como si éste tuviera inscripciones, signos que requieren ser leídos y performados por humanos en situaciones y contextos particulares, algo que excede al asombro sobre el devenir de la organización de la materia natural expuesta y en la que se hace a la humanidad participe consciente de tal devenir, como materia natural compuesta, participe, como en un baile, como en un performance. Se requiere algo más que de saberes previos del arte y la ciencia, se requiere, sobre todo, de experiencias puntuales que generan afecciones, agenciamientos, interrelaciones, interconexiones, alusiones a tales saberes en un orden no preestablecido ni objetivo solo en pro de un plácido vínculo. El arte y la ciencia, adquieren un papel activo intensificador, ya se dijo transfigurador de las percepciones, no regulador de la apreciación, es decir, ambos resultan insuficientes para dar cuenta del contenido en sí de la apreciación, pero son a la vez, materiales indispensables y disponibles en la prolongación y unificación de la experiencia y valoración de la Naturaleza.

3.3.2 Orden dinámico-vinculante

> *Es prudente escuchar al Logos, no a mí, y reconocer que todas las cosas son uno. Heráclito*

Si se pregunta, no por el contenido de la apreciación dinámica sino por la relación establecida con lo apreciado en el entorno, habría que tratar de un orden vinculante para el *interpreter*. Si en alguna instancia ha de replantearse la idea de un distanciamiento contemplativo o físico se debe pensar en el establecimiento de dicho orden vinculante. La apreciación dinámica configura, desde una vía específica, la transfiguración de las sensaciones, las percepciones y los conceptos del interpreter en afectos espaciales, en cierta experiencia conectiva con el medio. Algo retratado en la literatura como sentido de

pertenencia, sintonía, amor por un espacio natural, un acercamiento que no permitía distinguir el entorno desde la distancia, la comparación o el análisis, sino que trataba de emociones y experiencias derivadas del estar en el medio vital. Ya se ha tratado de una indistinción sujeto-objeto o interno-externo, precisamente, la concepción de un orden vinculante podría asociarse a ideas variopintas como las de biofilia (Kellert y Wilson,1995), simpoíesis (Latour, 1993), *affordance* (Negarestani, 2008) y otra gama de concepciones acerca de cierta consciencia de un devenir *poiético* conjunto. Hay en la apreciación dinámica un tomarse en serio el sentido de co-constitución entre los seres orgánicos y la inorganicidad que no es una norma estandarizada. Pero no se trata solo de ser conscientes de la utilidad, accesibilidad, filiación emotiva con un entorno, crecimiento en redes o algo así sino de buscar un más allá que aquí denominamos el ámbito matérico. En este caso resulta útil acudir de nuevo a la idea de experiencia atmosférica ya retratada por la tradición fenomenológica de Schmitz (2014), Böhme (2017) y Griffero (2010). Piénsese en el sentido de "estar ambientado"; entre la Naturaleza cambiante y la perceptibilidad fluctuante emerge cierto orden conectivo que parece preestablecido, que no es volitivo, es parte de un orden material emergente.

Aquí el orden se refiere a la emergencia de un estado biocognitivo ubicado en el intermedio de la cosa y el sentir meramente subjetivo, como un proceso corporal conjunto o de afinidad que ordena la relación de entes distantes, de distintos reinos de lo natural. Dicho orden adquiere su vigencia en entornos encarnados[22] obviando las configuraciones universales y abstractas como las del desinterés, el arte o el conocimiento, más bien, siguiendo coordenadas o regulaciones internas de intensificación del placer. No hay una mente estandarizada de frente al mundo, tampoco sólo la mente se extiende al mundo y lo absorbe; el orden vinculante es constituido paulatinamente en canales entre el *interpreter* -múltiples materiales sensibles y saberes afectivos-*,* los fenómenos -multiplicidad de condiciones materiales actantes- y el entorno -múltiples planos cohesionantes no estables-. Dicho orden biocognitivo no es estable, al componerse de múltiples canales, se centra en la operación de interfaz de espacios naturales con campos senso afectivos concretos, no tanto en los polos estables sujeto-Naturaleza, sino

[22] Según una famosa idea de Andy Clarke (2008), el cuerpo es la mente, los organismos y animales humanos cuentan con grados de conciencia adquirida por su contacto con otros organismos, artefactos y fenómenos que entran en nuestra presencia corpórea. Tal pensamiento encarnado es por eso precognitivo, se da antes de la cognición u ocurre en un nivel no representacional. En una línea muy cercana se encuentra E. Thompson, "Mind in life" (2017).

en procesos de mezcla que les conforman aleatoriamente, como producciones desde la espacialidad, la corporeidad, el clima, la presión, el movimiento (Goldstein, 1995). Como algo dado en interfaz, este orden establece conexiones variables, potencia canales de encuentro, convoca frecuencias e interferencias aleatorias, realiza una actualización y reorganización de las percepciones.

Se entiende que tal orden vinculante no es prefigurado, se constituye simultáneamente con la modificación de entes, facultades y del entorno, se configura en la transformación misma. El sostenimiento y permanencia del orden en semejante devenir se afianza desde experiencias afectivas aleatorias con el entorno que van modulando la consciencia estética. No es sólo cuestión de interés inmediato, hay una explicación ontogenética que da cuenta de cómo llega a constituirse en la apreciación el carácter vinculante. Toda apreciación estética de la Naturaleza, no sigue sólo un sentir efímero, sino que se constituye desde una remarcación de percepciones como algo que la torna compleja y forja desde sí, un canon de interpelación del *interpreter* sobre cierto tipo de vínculo. Percepciones, intuiciones, material sensible, saberes asociados, fragmentos reunidos en experiencias replicadas son el semoviente preconsciente del orden vinculante de la apreciación dinámica. Hay una memoria perceptual, una relación histórica sensible en las afecciones, una memoria signada por experiencias previas que signan y modifican las relaciones nuevas del orden vinculante con el entorno, como un agenciamiento único en presente que deja huellas a ser notadas en futuro.

Todos los procesos preconscientes o inconscientes, audiovisuales, del tacto, del olfato, de la sinestesia espacial, del estar corpóreo en la Tierra, contienen material o elementos que pueden tornarse importantes, que producen, como en una mezcla de interfaz, propiedades emergentes en la apreciación que advienen para la consciencia. A tal molecularidad se le suma otra, la gama de experiencias y saberes afectivos que vienen a demarcar cierto ser apreciable del entorno. A pesar de diversos procesos moleculares asociados, el orden vinculante no se centra en un proceso determinado o ciertas propiedades emergentes sino en la formulación inmanente del orden mismo. La demanda del proceso apreciativo dinámico es capaz de modificar los factores afectivos y los entes implicados, hay adaptación y sincronización, así como hay desincronización y repelencia, las interconexiones cambian y con ellas, el *interpreter* y su propia percepción.

En tal panorama puede suponerse una especie de conceptos transitorios “a priori” del orden vinculante que tendrían una génesis trascendental, pero estarían fundados desde la experiencia (Deleuze, 2012, p. 248). La apreciación dinámica no deriva de un mecanismo fijo trascendental a priori estable, aunque opera bajo cierta apriorística. Las experiencias se van complejizando de forma tal que van depositando cierta memoria genética del sentir que supone insumos para una intensificación nueva. Es creciente el nivel de sensibilidad adquirido que implica para un escalador, que busca experiencias vertiginosas, el distinguir táctilmente la textura y resistencia de las piedras, mientras disfruta del entorno colgado de un risco en una altura riesgosa. Hay de fondo una genética cambiante de las percepciones, un substrato adaptativo para la apreciación, un apriorismo materialmente derivado de la búsqueda de intensificación de placer. De allí que en la apreciación dinámica las estructuras que se suponen fijas -por ejemplo, el sistema nervioso autónomo humano y las forma de percibir- se modifican, tanto, como la regulación emocional y el comportamiento del sujeto. Dicho orden vinculante parece implicar un estado no predictivo de la relación con el entorno. Incluso si un espacio natural permaneciera físicamente constante, la atribución de significado y orden vinculante se actualizará permanentemente mediante procesos cognitivos y afectivos variables.

3.3.3 Uso dinámico-agregativo

En el cambio encontramos el propósito. Heráclito

En su uso, dentro de un contexto material concreto, encarnado, no idealizado, la apreciación dinámica es una agregación pragmática. No es una sustracción, tampoco una síntesis menos un ejercicio de adición de sensaciones, saberes, emociones, no es una actividad de reconocimiento. Parece a veces el establecimiento de una comunicación que resulta involuntaria, relativa a impresiones significativas en ciertos espacios, un estar expuesto que, dadas reiteradas sucesiones, fija caracteres que se toman por signos y expresiones inesperadas del entorno. Se desarrollan formas perceptuales únicas, viables solo dado un contexto encarnado particular y constituido con un material agregado del que se es preconsciente. Apreciar dinámicamente es participar de la presencia conectiva con la Naturaleza a través de un entorno que también es el corpóreo, sin centrarse en la síntesis del ojo o la sustracción de la exterioridad, sino más bien, en la constitución

unificada continua de múltiples estratos de material sensible y aperceptivo como material agregado. En el uso concreto la apreciación no es opuesta al espacio natural apreciado y el cuerpo es también parte del entorno material, pero ninguno de los dos es siempre el mismo. Son cambiantes de acuerdo a agregaciones, acumulaciones, relaciones, procesos de diferencia y repetición. Algo como la apreciación dinámica resulta demostrar con certeza eso que dijera Heráclito que no es posible bañarse dos veces en el mismo río.

La apreciación estético dinámica es una forma de relación agregativa y re-compositiva material con la Naturaleza. Piénsese en los pilones de arena generados por el movimiento continuo del viento en el desierto. La apreciación dinámica es experiencia re-compositiva de la *poiesis* dada en pilones de material sensible y afectivo, es también *aisthesis*, es una forma de relación positiva con el movimiento de la arena. No podría esperarse lo mismo de cada excursión que se haga a distintas montañas. Hay un contexto concreto para el *interpreter* quien ya no busca una resultante contemplativa sino una construcción que es resultado de una especie de agregación dada en una vía única. Desde que tal modo de uso agregativo debe ser una realidad organizada, no hay un estado cero, inicial sino un ensamblaje aleatorio como una de las posibles relaciones re-compositivas con el espacio vital. El uso trata de recomponer, agregar, amplificar de forma compleja dependiendo de las intensidades afectivas constituidas desde cierto material paulatinamente acumulado. A partir de cierto tipo de agregación, de cierto apilamiento efímero de material sensible y afectivo, que emerge dado un espacio vital de participación activa, encarnada, se sienta la posibilidad de re-establecer, signos, procederes de una comunicación material activa en el entorno.

La agregación da cuenta de una Naturaleza que se presenta como conjunto de diferencias en constante transformación, lo que invita a un acercamiento relacional y compositivo, transfigurante de las percepciones. En obras como “Diferencia y repetición” (Deleuze, 2020), se puede notar cómo se rompe con la idea de una Naturaleza de identidad fija, de tal manera la apreciación consiste más en una percepción agregativa de sus flujos, cambios y frecuencias. La repetición, en este contexto, se entiende, no como mera reiteración o sumatoria, sino como una oportunidad para experimentar nuevas formas de relación con el mundo natural como si se tratara de aplicaciones de arena

siempre nuevas. El uso agregativo supone que cada encuentro con el entorno puede revelar aspectos únicos, desafiando la idea de una “apreciación original" que se repite. La agregación, surgida de la repetición y diferencia presentaría así un aspecto cada vez más novedoso en la apreciación. Por ello mismo, la apreciación debería enfocarse en lo singular y lo diverso, en lugar de en lo homogéneo y lo general, ello resalta la potencia estética de la diferencia y la multiplicidad en el mundo natural, promoviendo una apreciación más profunda y compleja del entorno.

3.4 El paradigma dinámico

Nada resiste excepto el cambio. Heráclito

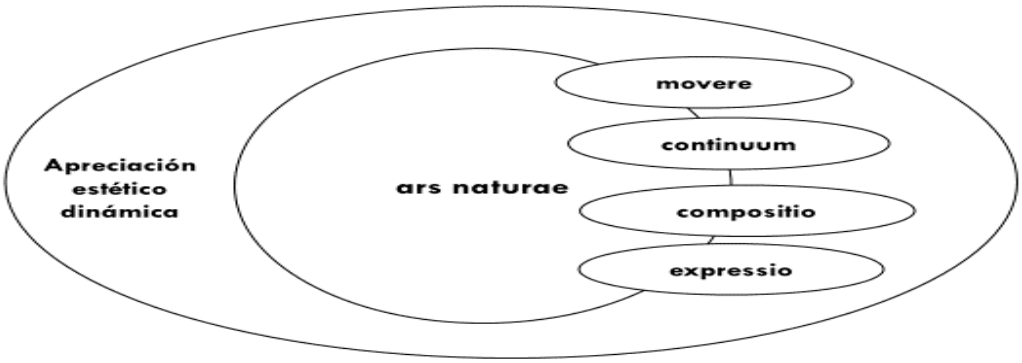

Figura 15. El paradigma dinámico

Es sabido que gracias a la negación del horizonte demarcado por el paradigma contemplativo se han desarrollado originales posturas dinámicas y modelos materialistas de apreciación de la Naturaleza que parecen tener un núcleo constituyente común. A pesar de dirigirse en niveles y conceptos distintos, en tales posturas se configura cierto acercamiento al ámbito de la apreciación de la Naturaleza, pero recurriendo a caracteres inmanentes que luego, fundan lo trascendente. Este parece ser el caso de los modelos atmosféricos, medioambientales, terráqueos y bioestéticos. En su acercamiento material a la Naturaleza pareciera que buscan poner entre paréntesis, el esencialismo dualista-idealista y también el estatismo-mecanicista, propios del paradigma contemplativo y los modelos que clamaban por su crítica[23]. Así pues, más que una gama

[23] Hay importantes momentos de la crítica del dualismo y el mecanicismo monista, como por ejemplo en Spinoza, quien asume que no se puede separar el hombre de la Naturaleza como si fuese un imperio en otro y no la Naturaleza misma toda ella. Solo hay una sustancia infinita contigua, los organismos, las cosas y los fenómenos son modos de esa sustancia. Algo que

de perspectivas planteadas como negacionismo contemplativo, tal giro manifiesto hacia la *physis* permite prefigurar, cierto sistema de principios cohesionantes de la apreciación estética que se asocian a un paradigma dinámico.

La idea de un paradigma dinámico de apreciación de la Naturaleza no es nueva, aunque nunca haya sido expuesta en los términos aquí presentados. En tanto se habla profusamente de superar cuestiones como la pasividad, el estatismo de la Naturaleza, la visión escénica y la distancia física propias del paradigma contemplativo, se ha convocado casi que a un paradigma materialista opuesto, incluso desde los estudios del paisaje y el medio ambiente[24]. Es importante notar que algunos autores han tomado erráticamente, como paradigma, contrapuesto al contemplativo, modelos de apreciación o, incluso sus propias posturas[25]. Sea el caso del modelo ambiental de Carlson, el atmosférico inspirado en Böhme y el del compromiso de Berleant. Más que ser paradigmas estéticos, en estos modelos es común acudir al dinamismo como un imperativo para la apreciación, lo que resulta ser muchas veces, un clamado medioambiental por ser participativos más allá de la actitud desinteresada o ecológicamente inútil implicada en la apreciación escénica- panorámica de la Naturaleza.

Un antecedente necesario dentro de lo que viene a ser la formulación del paradigma estético dinámico de apreciación de la Naturaleza es el trabajo de Fenner (2003;2006). Fenner como sus coetáneos, por ejemplo Simus (2008), acude a la apreciación de la Naturaleza para promover un acercamiento estético-ambiental y hablar de un nuevo paradigma[26]. En línea con Carlson y Berleant, también prefigura las ideas de paradigma contemplativo, paradigma ambiental y paradigma del compromiso. La cuestión importante es que su trabajo va a acentuar la idea de un tipo de apreciación estética que

---

retoman Whitehead y Deleuze. No se puede resolver el dualismo en un monismo totalizante que borre toda distinción, pues la apreciación pareciera mantener la continuidad y la diferencia con respecto de la Naturaleza, no es totalizante sino ubicua.

[24] Appleton (1975), relaciona el gusto o las experiencias placenteras en el ambiente (paisaje) con necesidades biológicas y la constitución de simbolismos asociados al hábitat, como conciencia transmitida por generaciones. Va a desarrollar lo que se conoce como la teoría paisajística socio biológica de refugio-perspectiva. Véase también: Pickett and P. S. White (1985) quienes específicamente tratan de un paradigma dinámico aludiendo a un paradigma ambiental y estético.

[25] Al respecto de los modelos de apreciación ver: Parsons (2000; 2002)

[26] Fenner (2003, p.14) señala: “The natural world, by contrast, is dynamic and changing. What makes it natural is its dynamism, and so a true understanding and appreciation of nature on aesthetic grounds will include an appreciation of this dynamic aspect”

no puede dirigirse al arte ni se acomoda por completo a la contemplación de la Naturaleza ni a sus objetos y espacios en tanto se entiendan como estáticos. Fenner se va a ocupar de las condiciones variables o no estáticas que rigen la apreciación de objetos-espacios dinámicos de la Naturaleza, incluso se preocupará por un modelo correcto de apreciación estético ambiental acudiendo a comparar modelos estáticos y dinámicos o ambientales (2003). En tal caso, Fenner (2006) va a hablar de una condición natural desatendida en la apreciación, una cuarta dimensión física referida, a la variedad y cambio en el tiempo[27]. Va a plantear la idea de una apreciación estética característica de los objetos, eventos, áreas y similares de la Naturaleza y va a mostrar que éstos poseen condiciones particulares, que les hacen "dinámicamente abiertos" (Fenner,2003, pp. 16-18). Así, trata de los entornos y la condicionante espacial entendida como inconmensurabilidad (las sensaciones en el envolvimiento y la no enmarcabilidad) y la condición particular inestable del contexto temporal (el cambio, el movimiento y el flujo) (Fenner, 2006, pp. 10-18).

El trabajo de Fenner es importante porque, aunque las ideas de inconmensurabilidad, temporalidad y cambio relativo no son nuevas en las teorías de apreciación de la Naturaleza, si lo son, la formulación de los espacios naturales como dinámicos y la sugerencia de que hay principios cambiantes de la apreciación. Así, Fenner lleva aquí a pensar que no es suficiente con que se aprecie sin más, el dinamismo en los espacios naturales. Dígase que notar el cambio de la *physis* es la percepción apreciativa de la sucesión y la diferencia, pero la apreciación dinámica no pertenece exclusivamente a la esfera de captura de la exterioridad. Se entiende que el cambio no opera sólo en el nivel de lo apreciado, sino también en el nivel del apreciante y en el medio de la apreciación; siempre hay una cambiante apreciación de materia cognitiva y sensible establecida desde el cuerpo, con la injerencia de unos conocimientos relativos de carácter afectivo y con la mediación física concreta del entorno.

En términos generales, el paradigma dinámico es el fundamento de una gama de explicaciones acerca de la apreciación estética de la Naturaleza como algo volátil y arraigado a la condición terráquea. Toma a la Naturaleza como proceso material creador viviente al que se articulan afectos intermitentemente y en distintos estratos. Funda en la

[27] Fenner señala una condición dinámica orgánica (2003, p.11): "understand it as dynamic. But to what extent does this dynamism extend? The 'natural' lively parts of nature contribute to the dynamism of a bioregion by constructing nests, digging burrows, effecting kills, and leaving tracks"

teoría de la apreciación la idea de *volver* a la Tierra, pues no obedece al aprecio distante por la Naturaleza idealizada, al *explicare*, sino al aprecio por la inmersión verídica y la actuación en la compleja gama de relaciones propias del cambio natural material, al *transfigurare*. Esto significa que reconoce también un estado no correlacional de la Tierra, un espacio ajeno a la conciencia y la humanidad, algo que no está completamente socavado. El pensamiento no deja de admitir un aspecto ajeno así mismo, hay una multiplicidad de elementos actantes configurando la materia -y el discurso- en diferentes niveles; más que pensarse en un centro de recepción de la totalidad, hay que pensar en una especie de unidad aleatoria dada en una red. El paradigma ordena la referencia al hecho de que la humanidad puede gozar y valorar complejamente, como partícula y ser en red, de cierta interconectividad, estar como en la Naturaleza actante ella misma. Es un paradigma estético acerca de la transfiguración perceptual que hace perceptible la inclusión en un entorno en la compleja conformación de redes vitales de seres orgánicos e inorgánicos, en tanto que se tienen experiencias afecciones, agenciamientos, territorios, posiciones compartidas.

Debería hablarse de criterios del paradigma dinámico que traten de transfiguración y composición en red, una composición parcial, local y relativa, a su vez conectada a todo, sin que dejen de ser las cosas en sí mismas, cosas en sí que son perceptibles no sólo como cosas correlacionadas sino procesuales e individuales. En tal caso hay cuatro criterios que componen el paradigma dinámico que tienden a ordenar el ejercicio apreciativo como algo dirigido a *volver* a la Tierra: primero, la fuerza- movimiento natural; segundo, la experiencia del espacio-entorno continuo y envolvente; tercero, la experiencia de generación-composición de estructuras materiales afectivas; y cuarto, la experiencia significativa o expresiva de la Naturaleza. Como seres inmersos y transfigurables en el cambio natural, si se aprecia que algo cambia, se mueve; si se aprecia su movimiento, se está en un entorno cambiante; si se aprecia un entorno que es cambiante, todo en él se origina y recompone, lo que, en consecuencia, conlleva a la expansión apreciativa, se busca extender el placer asociado a la experiencia de composición.

3.4.1 *Movere*

La apreciación dinámica no se dirige a alguna inercia como estado estático, hay una fuerza natural, su cualidad es movimiento que se hace efectivo como algo valioso. Según Aristóteles (2016), en “Física libro II”, todo cuerpo en el universo tiene un movimiento natural que corresponde a *su propia* condición. Así pues, decía, “elementos como la tierra y el agua tienden hacia abajo, su lugar natural, tal como el fuego y el aire tienden hacia arriba”. La cuestión a retomar es que los cuerpos no se mueven por azar; su movimiento responde a una finalidad intrínseca dada por una fuerza agenciante. El concepto de fuerza natural requiere de la idea de movimiento natural, el movimiento es una realización de la fuerza. La fuerza natural está implícita en el concepto de movimiento natural, supone que las cosas se mueven de acuerdo con su propia esencia, sin necesidad de una fuerza externa constante, o contando con ella, para alterar su curso. Antiguamente ambos estaban vinculados a las explicaciones de los fenómenos del mundo físico; no había movimiento físico sin fuerza, no había fenómenos sin movimiento. Esto evoca claramente una tradición que piensa la relación fuerza natural y movimiento en el sentido de la Estética; Leibniz hablaba de la idea de fuerza viva (vis viva), como si se tratara de una fuerza actante, Kant ya diferenciaba el poder como representación estética de la fuerza y como fenómeno medible, Bergson con su idea de Elan vital señalaba una fuerza creativa en movimiento agenciante de la realidad natural. Es algo que seguro puede rastrearse en artistas como Friedrich, Turner, Wordsworth, y más. Hay entonces una fuerza estética o fuerza actante, que no es sólo representación plácida de la potencia estática sino fuerza en acontecer como movimiento.

Las nociones de *fortia* y *movere* permiten retomar un primer criterio estético de transfiguración en el entorno desde el cambio perceptible a los organismos que radica en la fuerza activa de la Naturaleza. Para la postura dinamista, casi que como producto de una inspiración nietzscheana, se entiende que toda proyección de fuerza es movimiento e interacción, la fuerza nunca actúa sola ni de la misma forma, sino en los seres y desde ellos, tomando sentidos, vectores temporales y proyecciones como agencia de la materialidad. Las fuerzas autoproducidas y reproductivas de la Naturaleza tienen un efecto proyectivo, se intensifican, se transforman, decaen, se incrementan, deforman y performan la materia, generando y caracterizando la vinculación corpórea humana. En esta línea no resulta extraña la maravillosa idea griega de que la fuerza natural se asocia a la condición constitutiva de los cuatro elementos y de los cuerpos. El cuerpo es materia

en movimiento y las fuerzas de la Naturaleza son la pulsión de su unidad, que en su multiplicidad productiva se hace movimiento; la materia se hace impresa, el movimiento adquiere velocidades y variables distintas, así, la fuerza no es tanto perceptible como energía en potencia, sino como locomoción estética que modela la permanencia de los cuerpos articulados a su fin.

El *movere* refiere a *eso* que hace notar al *interpreter* el hacer parte de un proceso intensivo y sucedáneo que le articula cada vez, con la materia en flujo. El movimiento no se concibe simplemente como un desplazamiento mecánico, sino como un proceso activo, afectivo y material que involucra fuerzas, intensidades y formas de agencia no humanas. Del nivel molecular al corpóreo, del nivel espacial inmediato al cósmico, se siente tal locomoción universal. Claro que es más que movimiento de la voluntad o del espíritu, este es un resultado posterior. Abram (1996) recuerda cómo las culturas indígenas perciben el movimiento natural como algo relacional, donde el entorno y el cuerpo participan en una coreografía compartida, no es la exterioridad moviente frente a la contemplativa actividad del *interpreter*. Y es que el ser humano está condicionado físicamente para ser movido y mover, para ser afectado, para agenciar sus afectos, sus impulsos. En tal sentido, es necesario que la Naturaleza, o un espacio natural, sea comprendido en una experiencia concreta que trate de movimientos cambiantes integradores. Se está inmerso en un espacio y se percibe en el movimiento de las cosas y las especies como un flujo. El movimiento natural no es solo desplazamiento, sino una red de intensidades y fuerzas que se expresan en imágenes y sensaciones. Piénsese en estar inmerso entre el vuelo caótico pero sincronizado de las bandadas de aves, descubrir la construcción de los enjambres biomiméticos de las abejas o los nidos de hormigas, sentir la dirección de los árboles al crecer o el rítmico burbujeo bajo el mar producido por los cardúmenes de peces. El *movere* más que una idea es una sensación estética de lo que se está generando. De forma más consciente, se sienten los movimientos telúricos, el movimiento de los mares, del viento en los abismos, el sonido vibracional, el movimiento generalizado del planeta y los seres en el territorio que se sitúan. Se aprecia ser parte del movimiento generalizado continuo e incesante como si de una vibración vital se tratase, algo de lo que no puede el humano desvincularse.

3.4.2 *Continuum*

De la misma manera, es posible pensar en un segundo criterio de transfiguración en el entorno propio del paradigma dinámico desde las nociones de *involvere* y *continuum* de la Naturaleza. Algo que se refiere con un aire leibniziano a la idea de que la Naturaleza forma un todo continuo y sin interrupciones, en el que no existen límites absolutos entre los diferentes elementos o niveles de la realidad. Y es que el pensar la apreciación de la Naturaleza concreta suele remitir a cierto estado de comunión, continuidad, coexistencia. Ponty señalaba que hay un entorno espacial perceptivo no compartimentado, una continuidad del cuerpo y el espacio natural, así como una conexión integral con el mismo que desde Berleant se trata como espacio envolvente, como un *involvere* (venir de, estar en) del espacio, en el que la corporalidad, las percepciones exceden el plano humano introspectivo. Pareciera querer plantearse un flujo ininterrumpido de la materia, la percepción y el espacio que desdibuja el mito epistemológico de una separación originaria.

El paradigma dinámico refiere a experiencias y fenómenos sumamente complejos en los que el sujeto está involucrado, envuelto espacialmente, sometido a los estados cambiantes, azarosos que signan la materia en su entorno. Es como si no pudiera darse sentido estético a las formas y movimiento de la materia, al emplazamiento de las fuerzas, sin que se esté en un medio también dinámico, sin que se disponga de un medio físico envolvente que pareciera formularse como vinculante[28]. Es en este medio envolvente donde se percibe la continuidad de procesos que se unifican incesantemente como si estuvieran emparentados y que no son posibles como fuerza en movimiento sino como percepción espacial. Whitehead entendía la Naturaleza en un flujo de acontecimientos que no tiene sustancias fijas, sino aconteceres actantes en la continuidad. Esto lo saben los artistas dinámicos, arquitectos, actores, expositores, incluso curadores de galerías, se valen de estudios del espacio envolvente para determinar impactos en circuitos de público a los que se les disponen ambientes, objetos y situaciones vinculantes.

---

[28] Watsuji (1961) trata del concepto de interser- interbeing para señalar que todo está conectado en el espacio, como todo unificado del cosmos, nada existe aisladamente, en el espacio todo cambia menos el cambio mismo.

El continuum de la Naturaleza refuerza la idea de que la experiencia no puede fragmentarse en elementos aislados. Cada parte del entorno natural —paisajes, sonidos, colores, texturas, organismos, fenómenos— está interconectada, y la apreciación ocurre dentro de este marco holístico. La noción de *continuum* hace pensar que el paradigma dinámico refiere a la transfiguración de las percepciones en pro de la experiencia de un espacio conjunto, un entorno que involucra un pensamiento encarnado lleno de multiplicidades perceptuales. La imaginación y la reflexión están dadas sobre fenómenos espaciales actuales y corpóreos; el clima, la atmósfera, el lugar, la presión, la disposición espacial, la direccionalidad, organicidad, balance, integración, movilidad, la disrupción, todas son extensiones de una articulación que excede la interioridad y la temporalidad subjetiva. Este *continuum* no se plantea como continuidad abstracta del ser sino desde la continuidad del ser natural. La idea del continuo por eso desafía el dualismo entre Naturaleza y humanidad, promueve una visión integrada. Es notorio el cambio que produce el estar en un espacio natural u otro, no todos han sido generados para ser apreciados como mero aparecer sino en la continuidad. En la interacción con la Naturaleza, el cuerpo en el espacio adquiere importancia, como un principio de la apreciación del entorno contiguo. Algo cercano de lo que también insiste Berleant (2004, pp. 8-10) y que lo lleva a negar las concepciones homogéneas, cientificistas y matemáticas o abstractas del espacio y a plantear la idea de los *espacios vívidos*, espacios para ser en una especie de percepción sinestésica. Precisamente el continuum se conecta con el cambio, en lugar de buscarse belleza estática (como en un cuadro), se aprecia el flujo constante de procesos naturales: el crecimiento de una planta, el movimiento de las nubes o el ciclo de las estaciones pueden ser procesos independientes pero que asociados que generan propiedades emergentes, la brizna, la niebla a cierta altura, un clima húmedo frío, un viento fresco, todos determinan una forma del entorno, un continuum.

3.4.3 *Compositio*

Se puede pensar en otro criterio de transfiguración perceptual en el entorno a partir de las nociones de *generatio-compositio.* Anaximandro hablaba de cierta génesis de lo natural que respondía a principios internos de la *physis*, algo que sigue resonando en este tiempo bajo la idea de un plan generativo y de composición. Al pensar la Naturaleza como la *physis,* una fuente material de donde emerge todo, donde todo se genera; la

materia orgánica e inorgánica y toda la amalgama de objetos y fenómenos dados en el entorno se develan condiciones y reacondicionamientos materiales incesantes. Por ello el paradigma dinámico conlleva a invocar siempre una ontología de la Naturaleza. Respecto de su apreciación siempre debe pensarse en lo que llega a ser, en lo que deviene, en la generación y también en la estructuración de material afectivo actual y virtual. Todo elemento, cuerpo u organismo en la Naturaleza se ha generado a su vez de relaciones de microcomponentes que se unifican en un todo parcial, dichas unidades establecen nuevas relaciones y unificaciones también transitorias que derivan en la generación de los entes y modos del ser natural. La *generatio* aquí no refiere a la fabricación de materia según una ley sino a nuevas disposiciones de la materia terráquea; la generación no es simple reproducción es creación continua. Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* parecen evocarlo: la Tierra no produce formas fijas sino composiciones en generaciones siempre novedosas.

Respecto de ese plan generativo, puede notarse cómo Uexküll se fijaba en la morfología y trataba de principio internos y externos, señalando que los seres inorgánicos se organizaban por principio externos, desde un exterior que denotaba ensamblajes, desmontajes de partes, lógicas compositivas; de tal forma, los seres vivos se desarrollaban morfológicamente por principios internos o afectivos que se desplegaban según un orden que también es estético. Precisamente, notaba una interrelación: hay agentes externos en la génesis y desarrollo del ser vivo, hay variaciones generadas desde un ambiente físico. Hay una extensión de lo externo en lo interno que afecta seres y entornos concretos, algo que podría extenderse para señalar que los principios internos no son cuestiones exclusivas del mundo orgánico, la morfología de la materia denota cierta autonomía, agenciamientos, variaciones de estructuras y elementos; casi que tal morfología sugiere una vida inorgánica, fragmentos que participan como elementos individuados en un ámbito colectivo en cierta armonía.

En la Naturaleza las cosas parecieran obedecer a un plan que no puede ser solo equiparado a un plan de la biología o la geología sin pensar en una organización estética. El *interpreter* puede llegar a hacerse parte consciente del acontecer natural, como del desarrollo de una obra estructurada en un plan estético inmanente. Como si de seguir la interpretación de una composición musical se tratara, la apreciación dinámica de la Naturaleza permite encontrar características de un todo unitario con partes que se van

generando, juntando o realizando. Tanto la generación material como la estructuración de las cosas requiere de piezas y funciones, de grandes niveles de relación entre un todo y la partes, y entre las partes en sí mismas como un fin. Hay en ella un hacerse consciente de forma sentida de un corpus unificado con modos, órdenes y desenvolvimientos internos. No es novedoso afirmar que la Naturaleza constituye diferentes órdenes estéticos (materias, objetos, comportamientos, ciclos, entornos) de manera que responden a cierta lógica compositiva como una técnica natural. Por ejemplo, la forma de las cosas, los pétalos de las flores en un perfecto radio, manchas y constituciones simétricas de la piel animal, rocas que se cristalizan en distintos tonos y formas geométricas, el crecimiento coordinado de ciertas plantas, la organización de las tripas o la masa cerebral, la disposición de un ecosistema, la lista es interminable, todas ellas parecen ser organizadas en diferentes niveles con diferentes organismos y entornos respondiendo más que a la función a órdenes artísticos.

Se reconoce en la inmersión- transfiguración perceptual en el entorno, un carácter compositivo, una *poiesis* inmanente como si fuera intencional, que tiende la unión de diversos elementos en una unidad coherente, que se sabe incluye al humano (De Quincey, 2022). Y es que no puede entenderse tal plan, la *compositio,* como un elemento que el sujeto extrae de la Naturaleza para su goce, como un ejercicio contemplativo, sino por el contrario, como un criterio de conjunción y participación con ella. Tal vez, el acoplarse libremente a la interpretación musical danzando, sea la mejor analogía. Precisamente, la idea de componer u organizar, refiere a tratar de constituir cierta lógica pero en función de algo, en el caso de apreciación dinámica, concebir estéticamente la expresión de una totalidad que incluye al humano. Hay una estrecha relación entre la génesis material y la forma de las cosas a nivel micro y macrocósmico, en ella el humano resulta ser un fragmento. Heráclito diría que la *physis* es una fuente pero que al tiempo es intervenida, ella se transforma y transforma a los individuos, en un medio, en comunión compositiva, así todo resulta de la transformación orgánica e inorgánica eterna desenvuelta de forma conjunta. La transformación humana de la Tierra es a veces tan vinculante como la transformación del cuerpo en la misma, como si de una composición material conjunta se tratara.

No es una operación estandarizada el reconocer plácidamente ser parte de la concatenada secuencia de procesos naturales. Ante la *compositio* la apreciación adquiere rasgos ontogenéticos que derivan en una constante adecuación de la misma. Todo movimiento del entorno como actividad estética ya revela indicios de una construcción que sobrepasa el mero ser actual, revela una multiplicidad de conexiones genéticas cambiantes que exceden a veces el marco de la historia humana. En este caso, la filogénesis apreciativa resulta un proceso de modificación, especialización y actualización general de las percepciones en una vía, un cambio específico que permite encontrar regularidades, frecuencias, resonancias y sentido coordinado en la variación. La materialidad constituye la percepción y los distintos niveles de conciencia estética, por lo que la sensación no es un estrato pasivo, ella modifica las estructuras a priori de la percepción y al sujeto. En ese sentido, hay un camino de modificaciones del que surge la conciencia estética sobre la composición material en la que el sujeto se percibe y puede verse en niveles generales semiestables y especializados o derivados. La apreciación dinámica no sólo recorre el camino generativo-compositivo de la Naturaleza, ella misma es articulación a tal campo de composición. Ser parte de la composición natural es pues un camino realizado con diferentes materias en un ir y venir que prefijan las partes, los materiales y las uniones en un corpus coherente; en tal caso, el *interpreter* se hace plácido consciente del devenir compositivo del ser natural, pero en tanto es parte de la apuesta interpretativa en la que sensiblemente se ha adiestrado con materiales y fenómenos de un ámbito perceptual o preconsciente.

3.4.4 *Expansio*

El paradigma dinámico cuenta con un último criterio de transfiguración perceptual en el entorno que puede delimitarse gracias a las nociones de *expansio:* extender hacia afuera, y *expressio:* expresar, exprimir y manifestar. Tal vez, recordando a Dewey (2008, p. 26), haya que retomar una investigación que señale cómo la interacción se convierte en comunicación significativa. Y es que la percepción y la significación, la aisthesis y la semiosis están a la base de la apreciación dinámica, de allí que se encuentre en la apreciación una expresión del entorno, una semiosis que le hace significativa. Es posible plantear el hecho de que los seres estéticamente sensibles buscan expandir el goce por las experiencias en entornos compositivos convirtiéndolas en expresiones conjuntas.

Si se entiende la materia como algo dinámico, activo y en constante transformación, la idea de la expansión material alude a cómo la materia compuesta se despliega o desarrolla en el espacio y el tiempo, la expansión de la materia se entiende como parte del proceso continuo de "convertirse". Una molécula no es solo una partícula aislada, sino algo que se expande al interactuar con sistemas químicos, biológicos o físicos que se perciben en la experiencia corpórea del entorno. Como pensaran Whitehead o Deleuze, la materia no es algo estático, sino algo estéticamente productivo que se expande a través de su participación en eventos y relaciones. Piénsese el efecto estético del color, del clima, del ambiente, del magnetismo lunar, no son procesos ubicados en una sustancia, son parcializados, locales y relativos, que desarrollados en nivel conjuntivo convocan propiedades emergentes. El materialismo especulativo, entiende que las entidades materiales no están limitadas a un lugar o función, sino que se extienden en redes de relaciones y efectos. Podría decirse, siguiendo su propuesta, que a medida que la materia se expande, también expresa estéticamente sus características y relaciones.

Cualquier tipo de expansión de la experiencia de inmersión en el entorno puede conllevar más que al agudizamiento de las percepciones: a la renovación de las mismas; es la renovación de una medida, de unos parámetros, de los perceptores, una expansión única pero no de la objetividad. La expansión busca que la apreciación misma no decaiga en mera actividad antrópica, por lo que la aisthesis es expandida a la semiosis: la materia toma carácter expresivo, toma significado, deja de ser materia inerte. Ello ocurre a través de flujos y ensamblajes que generan nuevas formas de existencia y significado. De la composición material deriva siempre una expansión que es expresión en sí misma; el agua que fluye por un río también expresa patrones de movimiento, erosión, sonido y luz, generando una expansión de su experiencia estética. Esto puede notarse en un recorrido que seguramente se traza entre Whitehead, Deleuze, Barad (2007), De Landa y Bennett en el que se aborda la materia como algo con agencia. En tal agencia la materia se expresa en su capacidad para interactuar y participar en la construcción del mundo, se manifiesta en la manera en que participa en el logro de armonía y orden en el proceso universal. La materia no es un simple soporte pasivo, sino un elemento activo en el proceso de constitución del mundo. Se expresa a través de sus relaciones, su creatividad y su participación en el devenir universal (De Landa, 2005, p. 123).

Hay una composición actante de la Naturaleza que se concibe como una organización expresiva y que antecede al pensar, como una expansión de la actividad material terráquea que incide en la conciencia. Sobre el carácter expansivo- expresivo, como criterio de transfiguración propio del paradigma dinámico, véase, por ejemplo, como Meillassoux (2008) va a hablar de un tiempo no humano en un entorno; hay una instancia terráquea, no humana, ancestral y geológica, una expansión a un tiempo de gran escala que parece eterno, indiferente del pensamiento humano, pero un tiempo que puede percibirse, por ejemplo, en la expresión de los estratos geológicos. Se puede percibir una expresión de la ancestralidad terráquea, del tiempo actante de la Tierra, ya no se trata de la trascendentalidad de tal experiencia, del surgimiento temporal de lo humano, ella es producto de la expresión terráquea como tal. Es claro que por la expresión puede pensarse la Tierra sin que ella sea valorada desde el pensamiento como algo humanado, ella ya es un contenido que se desenvuelve, que se despliega, a veces como algo no correlacionado (Abram,1996). Ya no se trata sólo de un entorno apreciable desde la materialidad sino la Tierra en una nueva forma y disposición temporal, nunca dada para el servicio sino como un ambiente expresivo de sí. Abram varias veces acude a ese carácter expansivo-expresivo, señala que los sentidos humanos están profundamente sintonizados con el entorno natural. La percepción sensorial es entonces una vía directa hacia la experiencia estética del mundo natural. Pero de ese mundo es apreciado porque se establece una especie de ámbito del lenguaje, que se hace compartido. Según Abram, el lenguaje humano tiene raíces en el entorno natural, con sonidos y ritmos que evocan entornos, especies y fenómenos. La apreciación estética no debe limitarse a la contemplación pasiva, sino que debe involucrar una experiencia inmersiva y multisensorial que vaya a cierta expansión expresiva de la Naturaleza tal como pareciera darse desde la puesta en escena de una orquesta musical de la que se es partícipe.

4. Tierra y concrescencia

De las diferencias nacen las más hermosas armonías. Heráclito

Figura 16. M. Tansey, *Landscape, 1994, óleo sobre lienzo.*

A pesar de lo que se pudiera sugerir por el nombre del cuadro, la pintura no representa un paisaje, menos un paisaje natural en la pureza antrópica y pintoresca que suele asociarse a una pintura. Claro, en su estructura compositiva sigue una regla paisajística tradicional, montaña, valle, horizonte y cielo; tres tercios, motivo central bajo un claro oscuro en contraste con la profundidad. Pero como una vieja fotografía tiene un monocromático y denso tono rojizo que no parece sugerir más que una técnica desgastada, nada arcádico; nada es verde ni natural. Al contrario de lo que fuera un paisaje con una representación de una bella montaña, apilados en forma de pirámide en un entorno desértico, hay un montón de escombros de esculturas, bustos de los llamados grandes hombres de la historia hechos pedazos, Abraham Lincoln, Adolf Hitler, Josef Stalin, Julio César y George Washington -no hay una sola mujer-, junto con fragmentos amontonados de monumentos de la antigüedad como la esfinge egipcia y otros que debieron ser preservados para la historia -¿Es la cabeza de Sócrates, casi que descansando a los pies de un Dios la que está hacia la izquierda inferior?- Cualquiera asumiría que todo esto es una representación de la cultura, el poder y la transitoriedad humana, de los estragos de su historia, de la grandeza como ruina ¿Pero, y por qué se llama paisaje? al parecer hay una historia no sólo humana, un paisaje posthumano, un paisaje que denota que el cambio es lo único que permanece. Es un paisaje de la ruina que resulta de la soberbia humana, en él, el polvo recubre con su manto el retorno a la Tierra. Pero no puede ser solo un recordatorio negativo del volver a la Tierra, tal vez, por otro lado, es una revuelta que invita a crecer con ella.

4.1 De *ir* a la Naturaleza a *volver* a la Tierra

El fuego vive en la muerte de la tierra, y el aire en la muerte del fuego; el agua vive en la muerte del aire, y la tierra en la del agua. Heráclito

Figura 14. Mapa de la Tierra de Anaximandro

El giro material del dinamismo es también un replanteamiento de la comprensión de la apreciación de la Naturaleza, un retomar su carácter terráqueo, un *volver* a la Tierra. Etimológicamente, la noción de Tierra, del latín, *terra:* suelo, superficie, y de *torror:* secar, quemar, se opone a la de agua. Antiguamente *terra* era la materia primigenia, uno de los cuatro elementos, se entendía como lugar originario sobre el que se asentaba la humanidad, la Tierra era una especie de sostén. La palabra refería a una superficie seca o no cubierta, emergida del agua, como una isla, al espacio no sumergido, no sometido al peligro de tormentas, diluvios, mareas altas y movimientos marítimos. La mayoría de la superficie planetaria es agua, en tal sentido, la oposición al mar habría propiciado una concepción de Tierra como espacio para labrar y ser (*terrenus*). Así, la Tierra estaba reconocida como aquello que daba la vida y la salvaguardaba, era la base material de la existencia y garantizaba el alimento, era la materia previa y generadora de todo, representaba el origen, el sustento y la regeneración.

El “Oxford Classical Dictionary” (2012), recuerda que la significación de la palabra “Tierra” es derivada del ámbito teológico griego que, a su vez, encontraría eco en el ámbito latino. No es casualidad que en muchas de las religiones arcaicas mediterráneas (*mediterreus*)

se rindiera culto a una variedad de deidades femeninas asociadas a la noción de campo fértil, receptor y refugio (*terram fecundat*) que se alzaba por encima del mar. De allí la común asociación entre las deidades Gea: *gaia* y Terra: *terra tellus*. Gea era una diosa originaria, surgida de manera espontánea, separada como lodo o como se hace firme surgiendo de entre las aguas; era contrapuesta a Poseidón, a un símbolo masculinizado desde la antigüedad identificado con el mar, quien se creía producía movimientos marítimos y telúricos (*subterra*). La feminidad era pues aspecto clave en la caracterización de la Tierra como materia y fuente primigenia; *gaia* en los griegos resulta ser la madre de los dioses y luego de la humanidad y de la vida orgánica, *terra* era llamada también *terra-mater,* era dadora y productora de vida. De hecho, la deidad *terra* era asociada también a Demeter, Hera y Afrodita, como éstas, tenía el poder de la fecundidad, la procreación, la prolongación o regeneración de todas las especies, incluyendo a las plantas; *terra* era la garante de la fertilidad del suelo, se convertía en madre de la vida misma, pues todo lo vivo surgía de la *terra-mater,* recuérdese que en los grecos romanos el hombre provenía del barro, era un ser de la Tierra. También se le dotaba a *terra- mater* de un carácter vengativo y justiciero sobre su divina prole, un origen sangriento, tal vez por ello, entre los romanos, se invocaba a *terra* al momento de acontecer un terremoto (*terraemotus*), lo que suponía un tremendo poder sobre los humanos cuestión que embargaba un magno culto.

Puede suponerse que, ante la pérdida de cierta relación arcaica espiritual con la Tierra, la noción vino a adquirir una connotación distinta. Desligada de su importancia como uno de los cuatro elementos, desmitificada, fue convirtiéndose en el designativo de una materia terráquea divisible y particular, pero, sobre todo, de un planeta u orbe, sólido celeste, algo estable y permanente, centro del universo, planeta de la vía láctea. Dados los estudios en astronomía y física, la Tierra fue caracterizándose como un objeto errante dentro de un sistema de movimientos, órbitas, con cualidades similares a los otros astros estudiados en el cielo. Claramente, a la Tierra se le inscribió en el ámbito planetario, pero alejándola de la prosopopeya, lo que le restaba vitalidad, intencionalidades propias, organicidad, interrelación entre las formaciones tectónicas, el nivel de los mares, los procesos telúricos, magnéticos, entre otros. Parece que puede entenderse a veces a la Tierra como algo objetualizado, exteriorizado, resumido en un concepto derivado de las ciencias, un objeto de carácter medible, un ente contenedor que parece una inmensa

masa material con relaciones biofísicas, aunque se sabe que en su núcleo significante hay algo más, como la idea de un espacio físico originario y la idea de una superficie productiva de la materia orgánica.

En el ámbito de la apreciación estética, la idea de *ir* a la Naturaleza propia de los críticos del contemplacionismo, significa para el dinamismo, el imperativo de *volver* a la Tierra. Aunque la Tierra pareciera haber sido dejada de lado en nombre de la búsqueda de una entidad trascendente más pura o de una entidad contrapuesta al ser humano, es ya un unísono que ese mundo al que se refiere la apreciación estética de la Naturaleza resulta un síntoma material de la vida de la Tierra. De hecho, el concepto de Tierra pareciera ser fecundo para replantear el estatus ontológico de la Naturaleza en un ámbito más real respecto de lo que ha dado la tradición idealista. Así, frente a la Tierra, la Naturaleza resulta más bien principio, ley, totalidad de la que se puede predicar, sobre todo, desde un *yo* que adquiere preponderancia sobre las circunstancias. En el modo contemplativo la Naturaleza pareciera tratarse como un concepto extraído de una gama de principios que se abstraen de lo concreto en nombre de la conciencia de algo superior direccionado al humano. Claramente, pareciera que se ha promovido en la filosofía la acepción de *una* Naturaleza que está tan cargada de transcendentalidad, de estructuras fijas aprioristas, que como consecuencia evita que se vaya al encuentro de la Tierra concreta. En ese *ir* intelectualizado a la Naturaleza, es a la vez un olvido de la experiencia terráquea, un exilio de la Tierra misma.

Contrario de asumir la Naturaleza como algo trascendental o lejos de acercarse a una Naturaleza objetual y explotable, ese famoso clamor por pensar cierto retorno a la Tierra podría verse como un germen en la postura de Heidegger (2012). Para él la Tierra no es materia externa objetivable tal como lo sugiere la experiencia vaciada por el despliegue de la explotación técnica. La Tierra es *humus:* suelo*,* fundamento elemental del ser humano, lo que se asocia a *homo* más el sufijo de pertenencia *anus:* el ser de la Tierra. La Tierra es un *humus* para salvaguardar al hombre, es quien engendra y le recibe en su seno, es de quien surge todo sentido de ser humano, sin embargo, es algo que se ha olvidado gracias al desarrollo de las técnicas modernas (Heidegger, 2012, p. 216). Esto conlleva a plantear una especie de experiencia de nostalgia, pues se requiere estar, otra vez, en el suelo (*humi)*. Así, el lamento heideggeriano, el del olvido de la Tierra, el de la exaltación errónea de una imagen o idealizada o científica y objetual de la Naturaleza, no

es la vindicación de una concepción objetual de la misma, para Heidegger hay que *salvar la Tierra* (2006), habitarla, lo que parece ser el preámbulo de lo que vendrá a germinar con fuerza en otros autores: la idea de un retorno a algo que se ha dejado atrás.

Parece que, como consecuencia de cierta vindicación del carácter terráqueo en la apreciación estética de la Naturaleza, el concepto idealista de belleza natural se erosiona y su propia fuerza significativa se encuentra en un crepúsculo en el que se deshace. Puede decirse que se había convertido la apreciación en un mecanismo desarraigado de la Tierra en pro del pensamiento de una belleza natural abstracta que estaba ligada al desarrollo de teorías de la belleza artística y de sujetos trascendentales. Se hace evidente un acercamiento tangible a la Naturaleza que supera la acepción idealista romántica desde la recuperación de un sentido terráqueo que resulta más que físico. A veces, también se podría estar tentado a creer como D`Angelo, que el acercamiento a la Tierra más bien desprende del descrédito que adquirió la belleza natural por parte de las artes y de las ciencias, y que a veces prefiere olvidarse el paisaje o el entorno en una creciente planificación científica, sin embargo, resulta sospechoso afirmar tal cosa teniendo en cuenta una tradición fenomenológica que se había esforzado por recuperar algo más que el sentido objetual y planificado de la Tierra, esto es, su experiencia arraigada a la vida.

Razón tuvo Husserl al postular que todos los conocimientos abstractos relativos a la Naturaleza, incluso el *Mundo de la vida*, han surgido como fruto del asentamiento en la Tierra. La Tierra es un *arca* (Husserl; 1995, pp. 49-54), como un contenedor que se desmarca de la noción metafísica, idealista y abstracta de la Naturaleza. Y es que es de la Tierra concreta que ha derivado toda Naturaleza metafísica, toda la cultura, toda real apreciación estética. No es la Tierra el producto de la idea de Naturaleza, sino al revés, es la Naturaleza la generalización abstracta de los procesos de la Tierra. Por ello, al acudir a la apreciación de la Naturaleza como Tierra, la fenomenología no busca un descubrimiento de leyes bajo procesos de inducción o deducción, sino actividades receptivas, intuitivas, perceptivas. Tal vez, lo que resulta importante, es que no se buscará tanto un yo que trascienda la experiencia, sino un yo arraigado a ella, en sus condiciones temporales, espaciales y corpóreas. Muy cerca está el caso de Merleau-Ponty (1993) o Watsuji, quienes propiciaron la búsqueda de una experiencia

perceptual concreta, por ejemplo, del cuerpo en el espacio, del espacio, el clima, el cuerpo, dándole un significado más arraigado en lo inmanente. Esto sugiere que una gran parte del extrañamiento de la Tierra, consistía en la tradicional consideración de que la experiencia es dada sólo en términos temporales trascendentales y no espaciales experienciales (Merleau-Ponty, 1995, p. 111). En ese sentido, toman relevancia en ámbito afectivo, aspectos como ubicación, morfología, clima, a los que se añaden las vivencias, las construcciones humanas, la adaptabilidad, los hábitos en el espacio.

No puede negarse a la fenomenología propiciar el panorama que aboga por una materialización de la apreciación de la Naturaleza, un ímpetu por *volver* a la Tierra, pero ese esfuerzo no sobrepasa el ámbito humanado, por ejemplo, tratando de la experiencia de un espacio habitable al humano, de terrenos socialmente significativos, del retorno a lo que parece ahora expoliado, de *salvar* la Tierra para el *buen hombre*; parece proporcionarse la imagen, no del planeta, sino de una serie de lugares con una colección de objetos y fenómenos en los que se involucra al humano de la experiencia, pero tratando de un concepto que aún carece de realidad estética no humanada. Y es que, como sugiere Woodard (2013, pp. 06-14), por más que este lenguaje de superación del olvido del carácter terráqueo se esconda detrás de la fachada del *ser*, se da demasiado al ámbito del pensar, parece que se deja el planeta como escenario para la experiencia idealizada; en ese ímpetu por *volver* a la Tierra, se antepone la metafísica a la física, la hermenéutica existencial al carácter físico natural actual, incluso la autonomía de esa Tierra resulta del develamiento, delimitándose como realidad humanada. Es como si de ese modo, se convocase a la Tierra para desembarazarse de lo que ella implica, convirtiéndola en un parámetro particular de la Naturaleza, trascendente y limpia, adecuada para el humano.

El clamor de la fenomenología por la Tierra es entendido aquí en términos de la forja y comprensión de una especie de realidad estética que se adecua concretamente a la *psique* humana. Woodard (2013, p. 14) en ese sentido, evoca el pensamiento de Negarestani, pues considerando que, si se trata de captar una relación del pensamiento con la Tierra, inconscientemente se capta el pensamiento en relación con dos traumas, el primer trauma radica en la consolidación de la Tierra como arca planetaria para la vida terrestre en el contexto cósmico, el segundo se produce por una determinación de un territorio (también de dominio y control, subjetivo y económico) frente a la exterioridad del

plano terrestre. El reconocimiento de dicho carácter traumático de la relación con la Tierra, ha de ser importante como un contenido a veces moral y ejemplificante, como un componente concreto en la actividad de la *psiqué* en la apreciación estética dinámica, pero tal vez, Woodard con la referencia a Negarestani quiera ir más allá de lo humano, más allá de los traumas de esa *psique,* acercarse a ese polo yendo más allá, como lo hiciera este último en Ciclonopedia (Negarestani, 2008); sencillamente, no hay que someter a la Tierra ni el entorno a una realidad fenomenológica ni a un sentido del *Ser* (Woodard, 2013, p. 14).

En este panorama podría decirse que la idea de *volver* del dinamismo es más que un recurso retórico contra una actividad psicocentrista. Grant (2006, p. 31) señala que actualmente hay una "naturalización" de la Tierra, una reincorporación de la misma a este mundo, ya no de su arcaísmo, de su idea de islote, de su idea de arca o de lugar seco, de espacio correlacionado a la humanidad sino una especie de recuperación inmanente, un retorno de la *physis*. Realmente hay una tradición del materialismo antiguo al realismo especulativo contemporáneo que ha señalado intermitentemente que la Tierra no emerge del pensamiento humano, acá se diría que tampoco su belleza. Pero más que la referencia a una cosmología clásica, tal retorno de la *physis* consiste en la recuperación de claves que propician entender la realidad estética de la Tierra, desde un materialismo vital y procesual que trata de composiciones, procesos, relaciones biofísicas independientes de lo humano, de una geología trascendental como plantearan Woodard y Grant. Hay que reconocer que el *volver* a la Tierra requiere tratar de algo que antecede y sobrepasa al pensamiento humano, unas fuerzas pre y poshumanas; hay una Tierra transformada milenariamente antes del pensamiento, desde ella emerge el pensamiento sobre su belleza.

La idea de *volver* a la Tierra implica recuperar el sentido material en la apreciación dando cuenta de la emergencia del ámbito trascendental. Era la subordinación apriorista de la materia a lo trascendente lo que parecía el dilema de pensar la apreciación estética de la Naturaleza. Pero hay una base material en lo trascendente, un asentamiento en la Tierra a la base de lo que se quiere vindicar como superior en la idea de Naturaleza. En la apreciación hay un material perceptual en el pensamiento que lo hace posible, no hay un *logos* independiente de la materia. Véase como para Grant (2006, p. 201) el fenómeno

trascendental tiene un arraigo físico, es producto de un *desfondamiento*, de una búsqueda de fundamento para el pensamiento. El constante desentrañamiento de procesos materiales conlleva a la constante pérdida de una base sólida o trascendente para el *pensar* y el *ser*, un origen inmutable. La percepción humana desbordada no puede ceñirse a unos principios y se hace inaccesible toda la realidad que parece implicar la Naturaleza. Esto supone que no hay principios estables trascendentales que sostengan la determinación actual de lo material, éstos constantemente sufren de un desfondamiento de una necesidad de ser redefinidos. Este desfondamiento implica que hay que buscar comprender cómo se despliegan las estructuras de pensamiento con respecto de la belleza de la Tierra; constantemente hay que buscar al desentrañamiento material, un fondo.

La realidad estética de la Tierra no se manifiesta desde un origen esencial, ni está dada para el desarrollo de un pensamiento abstracto acerca de tal esencia, no radica en la constitución de los objetos para la *psique*. Grant (2006, p. 46) permite suponer que se debiera comprender ese desfondar, la pérdida de fundamento fijo del pensamiento, reconocer una actuación previa y no condicionada de la Tierra que con su ser actante ha configurado de paso la conciencia estética y la subjetividad. Pero debe aclararse que la mecánica del desfondar, no puede reducirse solo a la idea de origen múltiple en anterioridad, ni en su forma física ni en su forma ideal (Woodard, 2013, p.10). No se trata de solo establecer condiciones pre reflexivas, la experiencia denota siempre un tiempo y un espacio, preconscientes, que preceden cada variedad de lo dado, pero se componen de forma novedosa o no lineal cada vez en la experiencia actual. Este desfondamiento es impredecibilidad o incompletitud constitutiva, señala que la Tierra es una realidad estética actual incompleta e inacabada, que desborda lo psíquico; hace al humano objeto de pensamiento y *perceptibilidad* que emerge y se despliega en el acontecer compositivo.

Aunque las experiencias apreciativas son situadas, actuales, desfondar será también un reconocimiento retroactivo de la percepción, algo que es posible como si de una búsqueda de fondo trascendente se tratara. En este caso Grant (2006, p. 203) se va a fijar en la experiencia, en la conformación transitoria del tiempo en la experiencia espacial terráquea. Antiguamente se creía que el tiempo terráqueo era cíclico, modernamente se ha creído que el tiempo es lineal pero falta pensar el tiempo en un sentido material y espacial. El desfondar del tiempo terráqueo no es una propiedad formal o experiencia

mental sino un proceder de la consciencia estética que se aúna a procesos espaciales. El tiempo terráqueo no se refiere al presente sino a la percepción de la sucesión y superposición de elementos materiales, lo que le hace aprehensible en términos espaciales. La materialidad se entrelaza con la experiencia temporal; puede apreciarse de la Tierra un tiempo que es ajeno al humano, como un revivir de sus ciclos. La experiencia temporal señala que la Tierra no está en completo o eterno presente, es ontológicamente anterior a cualquier cosa, a cualquier idea de Naturaleza y de belleza natural, a cualquier humano, a la consciencia, aunque epistemológicamente parezca que deba mostrarse como algo posterior a la experiencia. Es evidente que se puede escapar del designio de la medición, por ejemplo, sentir un tiempo anterior al presente, un tiempo geológico, una historia natural. Pareciera que se puede llegar a percibir una ancestralidad de la Tierra, un tiempo no desligado de un espacio y unas fuerzas cambiantes, un antes del tiempo contado, un antes de la capacidad de engendrar relaciones entre el hombre y la Naturaleza como si fueran categorías eternas.

Una importante implicación del *volver* a la Tierra supone gracias al desfondamiento, una realidad estética más allá de la conciencia humana, el reconocimiento de una cualidad dinámica creativa de la Tierra misma, que pareciera tener un carácter volitivo. Claro, *volver* a la Tierra refiere también a retomar una materialidad real cambiante y autopoiética de la Tierra misma reconociendo que los procesos de aisthesis y de semiosis no son exclusivos de los seres vivos. Ahora no se trata de la configuración de los objetos o los espacios para la consciencia, tampoco de asumirlos aislados como cosas en sí, por el contrario, se trata de plantearlos en procesos contiguos, pero no totalizantes, dentro de una especie de actividad estética terráquea, diversificada, organizada, compositiva y poiética que hace a los seres activos partícipes de un devenir conjunto con la Tierra, algo que parece explicarse mejor acudiendo al orden musical.

4.2 Concrescere

La armonía invisible es mayor que la armonía visible.
Heráclito

Dadas las convenciones generales del dinamismo y de su apuesta generalizada por *volver* a la Tierra, es posible plantear un modelo dinámico de apreciación estética de la Naturaleza fundado en la evidencia de una concrescencia musical terráquea. La

concrescere: concrescencia, de la raíz *con:* junto a, y el sufijo *crescere:* crecer, espesar, es un concepto que bien puede operar en un modelo dinámico de apreciación estética de la Naturaleza. El término, cercano de concreto, contrato, contraer, refiere precisamente a la solidificación conjunta, al armado y espesado, a una conjunción y crecimiento continuo y coherente, aunado y adecuado. Pueden encontrarse ejemplos de concrescencia vegetal, mineral e híbrida, de diferentes materias que se entrecruzan e individualizan forjando un crecimiento continuo o en flujo. Los estudios en concrescencia vegetal y mineral han sido útiles a la hora de pensar propiedades emergentes y proyectivas en el ámbito biofísico. Precisamente, la noción refiere a llegar a ser concreto, pero no como estado terminado, no es lo concreto en sí, no es una unidad completa, sino actual, en tránsito. Piénsese en las reacciones en cadena que produce la interacción de elementos diversos en medios orgánicos, cada reacción es el paso de lo diverso a una unidad que perece mientras se hace actual una nueva, *concrecer* es el paso a una unificación aleatoria que siempre propicia nuevas complejizaciones, agregaciones. La concrescencia no es una concreción en sí, no es un fin, no es la meta, sino el proceso de toda concreción posible; es más una efímera interconexión, contigua y actuante en una unidad que desaparece siendo absorbida en una nueva unificación, es acontecer sin objeto terminado (Vilar, 2005).

Para Whitehead la concrescencia es un concepto que hace parte de la doctrina de forja de los organismos, una noción *"de muchas cosas que se fundan en una unidad compleja"* (1933, p. 236). Es la emergencia de una unidad individual orgánica original a partir de la asimilación y reintegración de lo diverso operada con-formativamente por un núcleo de una aparente espontaneidad actante (1941, p. 172). La percepción es la primera forma de concrescencia y un organismo es producto de ella. Tal como la percepción, un organismo es resultado de crecer en correspondencia unificante y de autoformación en el entorno. Cada elemento orgánico tiene una potencialidad en concrescencia con muchas otras entidades en una actualidad fluctuante, un potencial de ser en el devenir. Para Whitehead la concrescencia es contraria de la transición sin más, ella denota intencionalidad, es el proceso en el que una multiplicidad adquiere unidad individual en relegación de determinada de ciertos elementos, de otros muchos que se subordinan a un nuevo uno (1941, p. 211).

Viene una ocasión para lo concrescente sea dato, unidad, percepción derivada de sucesiones, acomodaciones, ocasiones y constantes muestras de acaecer, que producen mellas, marcas psicofísicas, un instante que puede tender a la objetividad, pero la concrescencia no es complexión, no es realización completa, sino unificación momentánea o de convergencia hacia un final, hacia una completitud que cuenta con diferentes marcas o materias semiestables. Lo que aparece a la inmediatez presentacional surge de fases previas originarias e integradoras, cada concrescencia denota una eficiencia causal (Whitehead, 1941, p. 87). Para la conciencia concrescencia es la aserción de un proceso que se hace intencional (1941, p. 108), es la unión volitiva de diversas marcas sensibles, en los organismos es un proceso de autoafirmación que supone una dimensión originaria de índole afectiva y pre reflexiva, una especie de auto creación que se replica en todos los niveles como concrescencia universal en una reacción final y momentánea. Una nueva entidad responde al medio de otras de las cuales surgió intencionalmente, toda entidad tiene caracteres previos, es subjetiva y concrescente, tiene un carácter creativo exteriorizante, por lo mismo la concrescencia no es sólo un efecto subjetivo, lo incluye, lo subvierte, lo hace intersubjetivo, lo incluye en una nueva forja, permite un efecto subjetivo y objetivo.

Hay una concepción metafísica que entiende la concrescencia como el resultado de una regeneración de lo múltiple modulada en una perspectiva particular (Bernal, 1979, p. 307). Cada *concrescimiento* es un instante ambivalente entre lo uno y lo múltiple, entre una realidad física y mental, es un proceso cuasi unificante complementario de la eterna transición de la materia. Las cosas materiales e inmateriales, orgánicas e inorgánicas se constituyen en su propio proceso del devenir, procesos relacionales micro y macro particulares. Es la concrescencia la que moviliza la totalidad de factores del universo en un crecimiento continuo de lo múltiple que deviene uno por todas partes. Se va de la concrescencia a la transición al uno y así de nuevo. Todo proceso de unificación concrescente es absorbido por el flujo eterno de las cosas en una nueva transición y en una nueva concrescencia. Esto supone que una entidad actual material es una concrescencia continua, con sentido intencional de multiplicidades actantes. Ante una sucesión de formas materiales y frecuencias motoras que definen los entes, es evidente la concrescencia material (Whitehead, 1941, p. 286). Es decir, la materia es capaz de concreción, de autoafirmación; no se apilan sin concrescencia las masas granulares de

polvo en los estratos futuros de suelo, ni los complejos de rocas ofiolíticas. En tal panorama la concrescencia terráquea es un complejo proceso de actualidad material y trascendental, no la imposición de un marco, es más bien el estado actual en suspenso, sin cierre.

Ante todo, la concrescencia es un tipo de devenir terráqueo unificante no estatizante que posee un carácter estético, no es una cuestión aleatoria ni funcional; refiere a la formación, crecimiento, modificación relacional, conexiones fluidas que crecen en diferentes órdenes orgánicos e inorgánicos de forma compositiva. Hay una concrescencia interna y externa, individual, granular, expansible y luego grupal en los procesos materiales, ella denota una semántica, procesos de relación entre múltiples niveles, un específico acontecer direccionado de las cosas que surge por todas partes. Puede hablarse de una especie de acto creativo terráqueo, de materia vibrante en proporción a intensidades y agenciamientos que se regulan (Bennett, 2010). La concrescencia se refiere a la manera en que diversos elementos de la Naturaleza se combinan y desarrollan de forma integrada, incluso a pesar de ser a veces antitéticos; se enfatiza en la interconexión y la evolución de los organismos y ecosistemas, lo que permite sugerir que lo apreciado en la Naturaleza se encuentra en la relación de crecimiento mutuo entre las partes.

La concrescencia lleva a realización eso que en la apreciación dinámica se potencia y transfigura, remite a un momentáneo *focus*, a una unidad pasajera, o más bien, al plácido proceso de forja de una unidad de la experiencia. Ella propicia una unificación del pasado y proyecta el futuro perceptual de elementos e individuos actantes, devela la aparición de un orden que la precede, es la compulsión al proceso de solidificación de un acaecer, el sentimiento de progresivo de desenvolvimiento, como si fuera una especie de éxtasis generalizado de las cosas en la propulsión hacia alguna meta que resulta estética. Así, por ejemplo, la concrescencia musical puede definirse como el proceso por el cual múltiples elementos sonoros —ritmos, timbres, intensidades, alturas, silencios, estructuras formales, emociones, tecnologías— se integran en una unidad de experiencia concreta. Pero no sería tanto la suma de partes, sino la emergencia de una totalidad cualitativamente distinta que se da en la percepción y vivencia del *interpreter*. En esta perspectiva, la música concrescente no es una estructura fija, sino un devenir, un proceso actante de unificación de multiplicidades que se actualiza en cada acontecer.

Teniendo en cuenta lo anterior, es evidente que la concrescencia musical parece óptima para pensar la apreciación estética de la Naturaleza como concrescencia terráquea. Puede plantearse la apreciación estética dentro de un modelo procesual que trata de la percepción unificante de múltiples agentes actantes en una pasajera unidad que contiene al *interpreter* como partícipe del acaecer terráqueo. Pero acudir a un modelo musical concrescente para replantear la manera en la que se ha comprendido la apreciación estética de la Naturaleza supone más que entender una cosa por medio de otra. No hay que atender a la apreciación como verdad desnuda sino como una generación de núcleos cognitivos perceptuales de coherencia poética. Más allá de la correspondencia conceptual que pueda alcanzar analogía, para los filósofos, para los artistas, para los amantes de la Naturaleza, hay un valor en hacer de la bella Naturaleza una metáfora, ella siempre rebasa cualquier analogía, sólo ella puede respetar su ser poético, suscita una forma de relación estética con la Naturaleza que no es meramente científica ni utilitaria.Y no parece extraño, teniendo en cuenta que el lenguaje más cercano para hablar del goce en la Naturaleza concrescente siempre ha sido figurado, simbólico y esotérico, sea la mitología, la metafísica, la religión, el arte; incluso con la ciencia, hay una necesidad intrínseca de hacer que las características de las cosas sean puestas en otras.Y es que, frente a la tentativa de encuadrar todo en una sola dimensión positivista u objetiva-subjetiva, el dinamismo no resultaría ajeno de plantear el proceso de concrescencia con la Naturaleza en términos metafóricos. Los acercamientos geo y bio estéticos del dinamismo, aunque acuden a la jerga científica, no son lejanos de tal metaforología, de hecho, desarrollan todo un arte de las metáforas científicas. Los conceptos dados en la explicación sobre la apreciación estético dinámica tratan de esa operación concrescente, en distintos órdenes de forma metafórica: compromiso, mundo circundante, contrapunteo territorial, *ritornelo,* atmósfera, cuasi cosas, autorrevelación, transfiguración, lengua terráquea, paisaje melódico, etc.

Tal vez una leve referencia al trabajo de Blumenberg (2010) sería útil para apoyar la idea de que caracterizar la interconexión musical concrescente propia de la apreciación estético dinámica de la Naturaleza es como tratar con una metáfora absoluta. Blumenberg trata de un campo al que llama metaforología, es el estudio de ciertas metáforas que no pueden reducirse ni traducirse completamente a conceptos. La luz y la

oscuridad, el mundo como libro y destino, el rey o el héroe, son metáforas muy complejas, tienen un rol fundacional, ejemplificante en el pensamiento y el imaginario colectivo; como el mito o la narración épica hacen posible la comprensión y el surgimiento de discurso filosófico, científico o cultural en un contexto delimitado (2010, p. 54). Estas metáforas, las que llama absolutas, no tienen una delimitación acotada, es decir, no tienen una identidad conceptual equivalente; no son simples adornos retóricos, sino estructuras imaginativas generadas en espacio-tiempos prolongados que sostienen formas de comprensión antes de que puedan aparecer formulaciones conceptuales “objetivas” (2010, p. 47).

En tal caso, las metáforas absolutas, no se apoyan concretamente en una analogía, en una comparación equivalente, sino en diferentes modos de relación entre las cosas; por ello Blumenberg señala que explicar una metáfora absoluta requiere de una metáfora, y explicar tal metáfora, requiere de otras más. Tienen una especie de substrato que permanece, que no se supera, que resulta transformado pero estable, como un lastre, como un sedimento. Así, una "metáfora de una metáfora" es un desplazamiento histórico y cultural en el modo de imaginar una misma realidad, conservando algo de la imagen anterior, pero transformándola (2010, p. 66). Pero no es cuestión de una cadena de metáforas que dan causal o especulativamente una identidad conceptual, es más cuestión de la generación de otras formas de las mismas metáforas. Esas nuevas metáforas no niegan completamente las anteriores, sino que las renuevan, les dan una posición de paralaje, suponen una relación con lo dado a partir de otro horizonte imaginativo o vivencial. Si la bella Naturaleza era vista como un libro escrito por Dios (metáfora medieval) y más tarde podría verse como una máquina (metáfora moderna), o como una obra de arte (metáfora romántica), puede siempre tratarse de un trasfondo valorativo y experiencial referido en una metáfora absoluta: la de la apreciación estética de la Naturaleza. No se deja de lado el trasfondo, el sedimento de lo apreciado, pero el pozo tiene una superficie adecuada al pensar (2010, p.77).

En ese sentido, la idea de que la Naturaleza puede ser apreciada como música, es en sí misma una metáfora absoluta, y puede analizarse metaforológicamente, cosmológica, biológica, musical. Asumir la Naturaleza como si produjera un tipo de armonía sonora, perceptible aunque no sea siempre algo literal supone que hay un orden, ritmo, tono, resonancia o expresividad que se puede escuchar, sentir o interpretar estéticamente,

como se hace con una composición musical. Hay algo a favor de plantear un modelo musical concrescente de apreciación y es que tradicionalmente la jerga relativa a una concrescencia estética terráquea ha sido relacionada a cierta metaforología sobre un orden y desenvolvimiento compositivo de la Naturaleza, en la historia del arte, la musicología, la filosofía, entre otras. No es novedoso decir que cada ocasión exhibe a su medida, un énfasis material creativo, pero de acuerdo con la intensidad de los individuos y agentes en un círculo que se puede plantear como armónico territorial. La apreciación de un entorno ha sido ya retratada como el producto de retomar en él o hacia él una rítmica de forma sinestésica, de unificar diversas manifestaciones y percepciones que se actualizan en un tempo generalizante del ser material y en forma concrescente.

Precisamente, hay una antiquísima idea que entendía la generación, desarrollo y desenvolvimiento de la *physis* concrescente desde una relación metafórica con la música. Hay muchas metáforas musicales acerca del orden y desenvolvimiento concrescente con la Naturaleza: la partitura inmanente y la orquestación universal, el lenguaje onto musical, la armonía de las esferas o el sistema de planetas con movimientos armonizados, la composición musical y la resonancia universal, el desenvolvimiento musical de los fenómenos, el tempo, el ritmo y la frecuencia terráquea, la musicalidad de los espacios naturales. Hay cierta metaforología musical que relaciona a Pitágoras con Kepler, a Platón con Newton; en sus estudios astronómicos se entiende el movimiento celeste y las distancias entre los planetas por medio de relaciones matemáticas y expresiones musicales (Kleinherenbrink, 2015). Esta metaforología no es solo musicología cosmológica, la teoría de las esferas de Pitágoras involucra la idea de un orden cósmico musical al que se articula el humano. Este tópico se encuentra también en el desarrollo de la tradición artística musical, recuérdese las concepciones de Bach a Stockhausen sobre los principios concrescentes naturales de la música. Por humanada que sea la “canción de la Tierra” de Mahler, por antihumanos que parezcan los “Paisajes” de Cage, pareciera, que al escucha se debe recordar que la musicalidad terráquea no es casualidad, un orden natural musical al que se debe el humano parece algo constatable.

Tal relación metafórica referida a un orden natural musical no es casual. La música no tiene sólo un carácter representativo o contemplativo de la Naturaleza, es capaz de involucrar lo inmanente y lo abstracto, está en el nivel de una sensibilidad no escindida

de la Naturaleza misma, es concrescente y desenvolvente. Si se comienza a decir, por ejemplo, que la Naturaleza es como una improvisación de jazz, en lugar de una sinfonía clásica, eso sería una metáfora de la metáfora musical que implica un cambio en la forma de entender la espontaneidad, el orden, el caos y la relación entre sujeto y entorno. La música contemporánea por ejemplo, tiene la capacidad de romper con un canon trascendente, con la esencia y la forma tradicional de la música, genera una compleja reorganización desde la materia sonora impulsando desde la inmanencia nuevos órdenes trascendentales. Tiene una determinación temporal pero también espacial, piénsese en Xenakis, la música es matérica, arquitectónica, corpórea; en su desenvolvimiento, es pura actualidad que implica la hibridación de formas materiales, vibraciones, resonancias, tonalidades, tempo, golpe, movimiento, duración, órdenes audibles. No es solo realidad audible o física, tiene un efecto extra auditivo, a nivel táctil, visual, intelectual, es capaz de unir lo físico y lo conceptual, lo natural y lo humanado. Se sabe que la música incorpora en su ser la síntesis sonora vibracional y conceptual que se hace expresión sensible. No por casualidad diría san Agustín que la música era la ciencia de la buena modulación refiriéndose a conjugar distintos órdenes (Fernández, 2003). San Agustín ya distinguía en la música la dimensión sonora, *di-mensio:* dos órdenes, es decir, un carácter temporal matematizable y uno expresivo de emociones, un orden natural o material y un orden humano o formal. Algo que trataba de forma brillante Leibniz señalando la existencia de cierta similitud y distancia entre la armonía musical y la armonía en la Naturaleza (Chicolino, 2016, p. 147).

Muchos sin hacerlo explícito han tratado de la concrescencia de la Naturaleza evocando incesantemente la reconfiguración de los órdenes material y formal de la música. Muchos han buscado un ámbito significativo, como si la apreciación fuera referida a una realidad compositiva, eficiente y desenvolvente; van a la manera en la que se accede a un entorno, pero no a los datos, sino a la significación. En su desenvolvimiento la Naturaleza como la música, devela ser orden material que adquiere orden formal, parece un flash actualizante de la realidad. Precisamente, la concrescencia musical terráquea se puede entender como el proceso por el cual todos los elementos del acontecer del entorno natural (viento, agua, animales, ecos geológicos, ciclos estacionales) se integran en una experiencia estética valorativa que revela un proceso creativo y compositivo conjunto. Así, la Naturaleza no es sólo un fondo sonoro, sino un agente activo de composición en el que distintos procesos vibratorios, biológicos y físicos se unifican en una forma de

expresión musical que deviene. En este sentido se traen a colación las ideas de Pitágoras y Aristoxenus. Pitágoras se acerca a la música reconociendo el orden inmanente pero estable de la Naturaleza, un orden formal; por su parte Aristoxenus encuentra en la música un desenvolver propio de la Naturaleza, un devenir sin principios ajenos, un orden material cambiante. Esto pues la concrescencia musical no sólo es en la aparición ni en la mediación, un orden delimitado, es también orden abierto, hace un esbozo sumario de un contorno de multiplicidades actantes pero que se subordinan en una unidad psicofísica en movimiento entre muchas ocasiones reales y viables (Whitehead, 1941, p. 227).

Con todo, más que una alusión musical a la cosmología, a la onto-musicología, temas tan extensos e inextricables, debe señalarse que aquí la relación entre la concrescencia musical y terráquea no está referida a tan extensa tradición, sino que se centra en la propuesta de reconocer un modelo dinámico de apreciación expuesto desde términos metafórico sonoros y musicales para retomar los procesos materiales de la Tierra. En un trasfondo concreto se ha entendido que la Naturaleza se aprecia en acústica (rumor del viento, sonido en los árboles, el canto de los pájaros, el sonido de las olas, la lluvia o el sonido de la hojarasca), se aprecia en su desenvolverse (tonos, movimientos, intensidades, frecuencias, organicidad, temporalidad y secuencia), se aprecia en el carácter físico (vibraciones, resonancias, volúmenes, distancia de ondas) (Gracyk, T y Kania, A, 2011). En un trasfondo más amplio, se piensa tradicionalmente, que los elementos y movimientos terráqueos devienen como obra, como la puesta en escena de una orquesta musical, desde la creación de estructuras orgánicas e inorgánicas, así, los seres, como músicos instrumentistas reconocen su tono, organizan su campo de acción, su posible armonización y contrapunto, en un devenir musical. Es como si se supiera que el devenir de la Naturaleza como la música requiere de ciertos elementos tangibles, funciones y caracteres específicos, sólo así podía Schaefer (2013) hablar de una afinación totalizante, de tonalidades, señas y marcas del paisaje sonoro. A partir de esta maravillosa metáfora de un devenir musical se pueden sugerir procesos de manifestación de la concrescencia propios de un modelo dinámico de apreciación: los procesos de expresión terráquea, la sintonía o articulación a un orden inmanente, y la armonía o el movimiento progresivo y expansivo.

4.2.1 Concrescencia expresiva

Porque sin fuerzas de colisión no hay movimientos y no hay realidad. Heráclito

La palabra “expresión” del latín *expressio* deriva de dos raíces, el adverbio *ex*: afuera y el verbo *premere*: apretar. Su sentido originario se dirige a algo como sacar presionando, apretando, de hecho, la palabra *expressus:* expresar, era cercana del verbo *exprimere*: exprimir. Es claro que podría pensarse en la acción de exprimir un objeto, como exprimir una naranja, pues el término *expressio* no siempre ha estado dirigido al ámbito comunicativo, aunque hoy refiera a la manifestación de un contenido lingüístico salido desde un ámbito interior. Tal manifestación es el producto de lidiar con una presión, interna o ejercida, en un ente del que luego brota algo, como de una fuente interior. Lo que se expresa brota, se exprime, como por la fuerza, desde lo guardado. La *expressio* deviene del acto de sacar algo de dentro, algo que se expone, que se exterioriza, un gesto, una palabra, una seña, una acción que significa. Tradicionalmente la *expressio* es referida de forma general, al resultado de manifestar un sentir, por eso, expresarse es poder poner los sentimientos en palabras, es sacarlos de sí.

Dentro del ámbito significante una expresión no es vacía, alcanza una referencia a una cosa, a veces, sin dejar apertura a múltiples concepciones. Es como si ciertas multiplicidades pudieran ser completamente reducibles a la forma expresiva como identidad con un significado. Pero no hay expresiones cerradas, expresiones fijas, certeras y precisas. Y aunque etimológicamente *expressio* se asocia a la raíz *express:* preciso, específico, el buscar un significado objetivo de la expresión parece una tarea estéril e inadecuada para lo que resulta la expresión de la materia en sí. Resulta lógico pensar de tal manera, pues todo aquello que sea manifestación significante resulta arraigado dentro de algún ámbito en que puede llegar a significar, a referir. Hay expresiones algebraicas y expresiones literarias. Pero hay otras que son de carácter empírico-sensibles; a veces puede confundirse su presentación con su significado, su significado es a veces intraducible, a veces parece una seña, su signo. Claro, no se puede vaciar a la expresión de referencia, pero el valor de una expresión no es el de un enunciado, no es una hipótesis, no equivale a ser un concepto, requiere de algo más que un significado de diccionario. Dígase que la idea de expresión no se conforma a ser familiarizada con la palabra *express,* es decir, hay un sentido distinto al de hacer una declaración “expresa” o “específica” de un contenido o de un objeto de conocimiento,

claramente la *expressio* se asocia más a la acción de declarar, a la noción de *expressus*: expresar (Greimas y Courtès,1991).

Expresar o expresarse implica que la manifestación del significante no está basada sólo en explicar correctamente un concepto o definir un objeto sino en declararlo, en expandirlo, en no agotarlo al definirlo. Este trasfondo expansivo establece la relación entre el contenido y lo expresado. Expresarse es un medio más que un fin. Al expresar, la expresión no refiere a una adecuación de los términos a un objeto, como una referencia objetiva a las cosas, como representación, sino casi siempre, a la manifestación significante de un sentir. Se puede expresar de distintas formas un sentir, incluso usando las mismas palabras. Así, no se puede valorar la referencia objetiva de una expresión a un sentir como si de un enunciado se tratara, es como buscar demostrar la veracidad de un mito, es gracias a su trasfondo expansivo que sus imágenes expresan. El valor de la expresión se actualiza en la comprensión metafórica, en el símil y la analogía, pero no en la identidad o la tautología, su valor consiste en un poder explicativo que al desplegarse alcanza lo simbólico. La expresión es una especie de sustituto, es un significante acerca de un sentir, está referida, más al proceso de expansión de tal sentir que al contenido como significado mismo. Se reconoce su distancia con respecto de representar. Ferrater (1990, p. 625) señala cómo Bergson creía en una separación de la expresión y de la idea, no siempre hay un acuerdo entre la forma y la expresión, entre pensar y exponer. Dígase que realmente, por un lado, la expresión es abierta. Ella no consiste tanto en demostrar, tampoco en mostrar, más bien en remitir, en señalar algo que no estaba presente, en evocar, en sugerir, produciéndose otra impresión de las cosas, del sentir.

No es la expresión quien dota de existencia ontológica al sentir, no es el sentir el que define el marco de la expresión, pero la expresión en su manifestación amplifica la realidad del sentir *ubicándose en medio* de la variedad de la cosa sentida y su significado. Piénsese en la expresión filosófica. Su valor consiste en dar viabilidad expansiva desde ese *ubicarse en medio* del Ser y su significado. Por otro lado, la expresión no es completamente abierta, busca un balance entre lo uno y lo múltiple. Recuérdese así la alusión deleuziana al estudio de la expresión en Spinoza señalando que la *expressio* posee instancias como el *explicare:* la manifestación expone en la forma lo que expresa en una multiplicidad y se desenvuelve, y el *involvere:* lo expuesto

explica y envuelve, convocando una unidad, determinada esencia (Deleuze,1984, p. 12). Si se ahonda en este doble carácter, se nota que la expresión estética tiene un tipo de enunciación muy particular. No es una expresión meramente intelectiva, es sensitiva, es material. La expresabilidad implica órdenes específicas de la materia, el *involvere* y el *explicare*, la transmisión, decodificación y recepción. Esta inestabilidad de la manifestación es importante, se supone que se puede tratar de un núcleo referente o significativo de una expresión filosófica, de una expresión matemática, de una expresión oral y gestual, pero en una expresión estética el núcleo referente se mantiene bajo cierta agonística reproductiva. Se refiere a formas y sensaciones, a formaciones lingüísticas no estables, modos perceptuales e intensidades, contenidos afectivos, estructuraciones materiales, a cosas que surgen, desaparecen y se recrean. En su contenido la expresión estética es expresión de un sentir de dimensión múltiple y siempre en devenir (Mengue, 2008, p. 103), esto es, no es una descripción, un concepto, un pensamiento, una definición, una representación de tal sentir. Ella es más la expansión de todos ellos, es una especie de manifestación compuesta por diferentes capas de significado que se organizan alrededor de lo sensible.

La expresión estética es a veces única, pura, como producto de un único modo de manifestarse. Eso no quiere decir que no dependa de un soporte material, es pura porque tiene un modo particular de ser, muchas veces, genera su propio proceso interno de semiosis, su propio modo de transmisión, su propia gramática. Piénsese en Baumgarten y una teoría estética encarnada y semiotizada, o mejor: piénsese en la música. La expresión musical es manifestación pura del sentir, adquiere su propia forma, su propia perspectiva, su propia significación inmanente. Puede guardar en ella los contrastes y contradicciones como un oxímoron. Los modos en la expresión musical buscan asimilarse con los sentimientos reales, de tal manera se acude a una semiosis particular. Hay tonos y variaciones, secuencias y formaciones, información transmitida que pone de manifiesto que debe ser recibida, leída, oída, sentida, como reconocible, como expresión pura. La coherencia y sentido de la expresión musical viene demarcada no por un signo externo, sino por una serie de signos y expresiones que se asocian y que constituyen, no una expresión aislada, sino la expresión general de un sentir musical.

Hay sin duda una expresión musical, plástica, escénica, hay lenguajes del arte, semiosis internas y derivadas, manifestaciones significativas de la materia moldeada desde una

práctica. Algo que ha enseñado el expresionismo es a buscar dar cuenta de los sentimientos como si fueran transmisibles materialmente. Por su parte el arte matérico evoca cómo el nivel expresivo del arte depende de un modo de transmisión técnico material. Por lo demás, tradicionalmente se había asumido que sólo el humano era un ser expresivo, especialmente al tratar de las artes. Históricamente se había estado separando el ser expresivo y la expresión en sí, puesta en la esfera del arte, de todo lo inexpresable y de la expresión negativa, puesta en la esfera de la Naturaleza. Es generalizado suponer una especie de expresabilidad natural retraída de significado, negativa, no equiparable a la expresabilidad del arte y las semiosis asociadas. Por otro lado, ir a esa negatividad, intentar reconocer una expresabilidad no humana, representa una afrenta a la teoría y las trasegadas explicaciones del introspeccionismo, del proyectismo, del formalismo y la expresabilidad del creador; es llegar a reconocer una actividad expresiva no sólo de individuos sino entre los niveles orgánico e inorgánico. Más allá de la expresión del arte, también se ha tratado una belleza natural llena de colores, olores, sonidos, direcciones, proporciones, contornos, duraciones hasta de fenómenos y relaciones entre seres orgánicos altamente complejas en las que se encuentran diferentes tipos y grados de expresabilidad.

A sabiendas de que no se puede separar la expresión del material que la solventa, ha venido a adquirir importancia la idea de que la materia misma se hace expresiva y portadora de significado (De Landa, 2005). La constitución material también envuelve formas expresivas, movimientos de organismos y de materia inorgánica que tienen conexión con ciertos procesos de semiosis, que parecen contener marcos de configuraciones previas de las experiencias (Latour, 2005). La expresión de la materia ha sido entendida de maneras diversas, desde un acto de configuración formal hasta un proceso dinámico de interacción. Latour sugiere que tanto humanos como elementos no humanos, como parte de la Tierra en general, son actores híbridos y actúan como agentes en la construcción de la realidad inestable. Esta interacción es fundamental para entender cómo se generan las expresiones y los significados. La semiosis se manifiesta en todas las relaciones de los organismos con el entorno a nivel micro y macro terráqueo. Los contextos puntuales, relativos, lugares, bio-regiones, espacios naturales, atmósferas, ecosistemas, mundos circundantes; también el poder de los fenómenos, del clima, viento, movimientos geomorfológicos u otras fuerzas ya no son ideas estéticas abstractas son

señas, marcas, signos y grafemas, lenguajes de la Tierra somatizada. Latour permite asumir que la semiosis se produce dentro de redes complejas donde cada actor contribuye a la creación de significados. La Tierra, en este sentido, no es ente pasivo, sino un actor que influye en las narrativas y significados que el humano pueda darle. Por ello se puede pensar en la Tierra como organismo con actividad y procesos semióticos, en la interacción de todos los elementos como lo hiciera Leopold (1990), en la integridad biótica. Claramente, la Tierra se ha reinscrito en concepciones cercanas de la prosopopeya, de una totalidad biofísica con una compleja gama de relaciones significantes, lo que supone, contiene aspectos sobre una unidad de elementos relacionados y variables, fauna y flora, climas, cualidades tectónicas, nivel de los mares, procesos telúricos, magnéticos, entre otros.

Tal vez en "*Mil mesetas*" de Deleuze-Guattari (1988, p. 47) se haya desarrollado más a fondo la idea de expresabilidad terráquea. Allí se introduce la pregunta: ¿Por quién se toma la Tierra? Se explicita la idea de la Tierra como un grupo de sistemas materiales auto organizados, auto afirmativos y auto enunciativos en variabilidad constante. Tal idea de Tierra implica rechazar el binomio forma-substancia de la metafísica clásica pues se entiende que la materia experimenta una articulación simultánea entre su contenido matérico cambiante y la expresión; el primero se refiere por ejemplo al orden molecular como las piedras, el suelo, la materia geodésica; el segundo, a la manera en la que se organiza por ejemplo su orden en estratos, especies, familias (Delanda, 2012). No hay una sola fórmula para estructurar a la Tierra, para jerarquizar en ella subestructuras, solamente se encuentran modulaciones de la materia, del contenido y de la expresión que se convierten en una singularidad que da cuenta de una totalidad múltiple cual si de música se tratara. Los organismos, la materia, las formas, los espacios, son entendidos desde posibilidades de estratificación, no existe una sola manera de estructurar a la materia, ella misma en su estratificación, se entrelaza entre varios planos de semiosis organizada.

Ya no resulta apresurado señalar que hay expresiones terráqueas, movimientos concrescentes que devienen significantes, ni resulta mística la idea de una *terra lingua*. Pareciera que reconocer ese lenguaje no consiste en dar la definición de una gama de expresiones desarticuladas desde la apropiación de unos signos, sino encontrar cierta

poética terráquea a partir del uso de los mismos[29]. La poética terráquea, como lo pensara Glissant (1997), propicia el encuentro de signos y un discurso en un lenguaje de circunstancias extradiscursivas. El lenguaje de la Tierra no se presenta como la Naturaleza, objetualizada sino como la Naturaleza concrescente, es un lenguaje forjado por una poética de relaciones y procesos que excede el tiempo humano. Hay una lengua terráquea que da a la expresión un sentido, no es algo referido a la expresión lingüística sino al encuentro poético de la Tierra. Claro, debe pensarse en niveles específicos, clases, individuos, especies y reinos, encontrar en síntesis particulares cierta expresabilidad, encontrar los entornos como inexpresivos, cacofónicos o, sobre todo, negativamente expresivos.

En una línea similar, Pardo (1991, p. 34), acudiendo a la novela “Lento Regreso” de Handke, narra cómo el protagonista de la misma, llamado Sorger, se pregunta si era posible que la Tierra hubiese desarrollado su propio lenguaje, un lenguaje marcado por su historia con sus acontecimientos, acentos, códigos y sus fuerzas cruciales. Se supone que hay signos que comienzan a valer como expresiones, se convierten en parte de un lenguaje como enunciados validados en un entorno cohesionante. Para Sorger la Tierra ha de tener su propio lenguaje, uno dado en clave perceptual y expresiva; hay una escritura en las huellas, en los trazos geomorfológicos que desde hace millones le dan forma al planeta. En la novela de Handke Pardo encuentra ese un lenguaje de la Tierra, se trata de una rítmica, con sus tonalidades en estratos geológicos, con las marcas del recorrido del agua, con las territorializaciones vegetales y movimientos de sedimentos que modifican el suelo. No son sólo estratos, materiales ígneos, fijaciones y erosiones expresivas dispersas, son movimientos amplios estetogramas, estenogramas, pliegues, acogidos en un mundo que devienen señales, imágenes perceptivas con distintos significados.

Pardo permite plantear que empieza a darse un lenguaje de la Tierra en el que la univocidad pretendida del hombre y la Naturaleza desaparece eclipsada por la multivocidad de signos que se generan como expresiones omnipresentes que designan a las cosas como cosas en sí mismas. De tal forma, los signos se realizan en tanto el

[29] La concepción de una poética terráquea puede notarse no sólo en Glissant (1997), sino también en Berque (2014) y Abram (1996).

sujeto deviene natural y se extraña de sí mismo, al tiempo que la Naturaleza concreta deviene local deshaciéndose en significados (Pardo, 1991, p. 16). Hay una técnica expresiva natural en la procesualidad material y un campo experiencial expresivo de la Tierra que emerge como suma de procesos atómicos en el que se encuentran manifestaciones que generan procesos semióticos inacabables. Para Pardo, el lenguaje de la Tierra no es algo revelable, determinado por conceptos, pero requiere de comprensión, de imitación. Pardo permite suponer que hay un lenguaje de la Tierra que tiene signos expresivos que no narran o representan, sino que se presentan como las cosas en sí ejecutándose poéticamente como la música.

La Tierra se va fabricando junto con la expresabilidad, así como los músicos encuentran una estructuración variante y expresiva en un conjunto acto de improvisación sentida. Aquí se hace énfasis en que la realidad natural se expresa como la música, como parte de un proceso de semiosis musical, se expresa dinámicamente, por ejemplo, la acción de una fuerza como el movimiento combinado del mar y la tierra, se plantea como acción comunicante, como movimiento musical. La materialidad, en principio, muda a la humanidad, posee ahora capacidad expresiva. Se nota en un experimento vibracional aplicando frecuencias de onda a la arena o al agua sobre cierta superficie que la materia adquiere órdenes, formas y relaciones complejas que devienen expresivas, hay unas expresiones vibrantes que el humano, como los animales, aprehende y sabe que debe retratar, falsificar, actualizar. En su despliegue, la expresión terráquea denota un sistema de concrescencia musical, no trata de la distinción de los reinos orgánico e inorgánico, sólo puede darse dentro de un sistema de signos sensibles compartidos. Y es que el ser natural es algo que se despliega como manifestación terráquea, denota una composición de la materia orgánica e inorgánica, diversos entes, inclusive los que se consideran en tránsito como el espacio afectante, se encuentran en movimientos musicales o expresivos conjuntos.

En un caso que resulta visionario, von Uexküll realizó una interesante teoría de la expresividad concrescente en la Naturaleza valiéndose de una metáfora, la del orden musical de las relaciones orgánicas en la Naturaleza. Hay un proceso de formación de signos y expresiones en un entorno desde la proyección de las fuerzas naturales y el movimiento de los seres que puede entenderse mejor con la idea de la puesta en escena de una orquesta. Como si todo en la Naturaleza siguiera una partitura inmanente, como

si los individuos realizaran una interpretación musical generalizada, los signos no aparecen como fenómenos aislados, no son expresiones a la deriva, resultan afectos. Los organismos y en general, todo en la Naturaleza, deviene desde ciertas relaciones significativas a partir de materias afectivas, colores, olores, sonidos, tonos, vibraciones ordenatorias que derivan también en expresiones complejas y del comportamiento, como si se siguiera cierta partitura natural inmanente (Buchanan, 2008, p. 32). Dada una aleatoria relación activa de seres tonales y entorno melódico, se da la generación de un conjunto de marcas estéticas que no son sólo humanas; estetografías de los animales que adquieren órdenes musicales. Las expresiones aparecen en el ámbito de las interacciones, intercambio, cooperación, coerción, conflicto de los individuos, haciendo parte de una compleja red de semiosis como la que configura el todo en una sinfonía.

Habría que tomarse más en serio la idea de Uexküll de una gran sinfonía de la Naturaleza, es como si a diferentes niveles la Naturaleza hablase, se expresara musicalmente por medio de signos sensibles. Parece que se vale de tonalidades y efectos expresivos: movimientos, condiciones del ambiente, etogramas animales, huellas de los organismos y sus múltiples territorializaciones, marcas odoríferas, plásticas, visuales, señas y rastros detectables. Uexküll tratando de esta gran orquestación natural desde un carácter monádico, planteó una constante construcción de redes de significado que van de material molecularizado a amplias estratificaciones, sin necesidad de formas o conceptos previos que estructurasen la expresión como conducta mecánica. Transitaba del plano terrenal biológico al comportamiento de una especie puesta en relación con otras, y luego, pasaba al código, al ámbito perceptual-afectivo, entendiendo todo bajo esquemas semióticos delimitados en entornos armónicos. La manifestación de un organismo es una afectabilidad expresiva de otros y un entorno; piénsese en un zancudo moviéndose sobre las ondas en la superficie del agua de una laguna a punto de ser comido por una rana, que simultáneamente, al moverse, será detectada por una serpiente; una complejísima red de relaciones expresivas que denotan una gran composición similar a la de una gran sinfonía.

Puede decirse que la percepción de un entorno es percepción de significado desplegado por expresiones sensibles, los componentes materiales toman sentido expresivo, como signos activos en un sistema musical que se establece paulatinamente. Pero tales

expresiones no son significados o cosas dadas en los objetos o espacios, son cualidades adquiridas como si fueran parte de un proceso de semiosis musical. Pareciera que la diferencia del bosque, la tundra, la selva, un páramo que congelado que vegetación conserva, es de cierta gramática interna, cierta rítmica, cierto cambio de tonalidades, de tempos, es como tratar de distintos adagios, codas u oberturas. En su estado actante la materia orgánica e inorgánica adquiere ritmos y compases vibracionales, movimientos que adquieren la forma de figuras musicales, como en una sinfonía, hay efectos expresivos de los individuos tonales sobre el sistema y viceversa. De la misma manera, vibracional y tonalmente, como materia resonante, los humanos también son parte de un contenido expresivo terráqueo en un soporte material afectado. Hay una manifestación significante de la Tierra y el humano, se puede dar cuenta de un auto revelarse en el que la Tierra se despliega, se presenta a sí misma como unidad de la diversidad actante y, por tanto, los individuos a ella, en relación conjunta. El significado de tal manifestarse está entretejido con las formas que adquiere la materia terráquea como si fueran expresiones musicales diversas que se unifican en una obra.

4.2.2 Concrescencia sintónica

Todo cambia, nada permanece. Heráclito

En lo referido a un modelo de concrescencia musical también se ha abonado lingüísticamente un terreno que da paso a la reconstrucción de una metáfora acerca de la sintonía terráquea. La palabra sintonía, del griego *συντονία*, viene de raíces como el adjetivo *συν*: *syn*, es decir, carencia; el sustantivo *τόνος*: *tónos*, es decir, tensión; y el sufijo ía: *ía*, es decir, ía, condición posible. El *tónos*, tal como el tono en la actualidad, refiere a una cualidad, una propiedad de las cosas que permite distinguirlas, ordenarlas, relacionarlas, como ponerlas en cuestión. La tonalidad de una cosa permite su uso comparativo, el tono de un color o de un acorde, es algo que le da su especificidad, su vibración, su frecuencia. La *sýntonia* se refiere a una negatividad afirmativa, pues, ante la carencia de cierto tono, *syn*, se exige ponerse a *tónos*, tono, acudir a otro parámetro ejemplificador, “tender a”. Y es que anteriormente se usaba la palabra como un apelativo prescriptivo, por ejemplo, la tensión del ser ético, como una tendencia por realizar o ser; la tensión como disciplina, como una tendencia por realizar una labor, por evitar la desmesura. Eso lo hace notar la relación con el verbo en su forma latina, *sýntonos*: intenso, fuerte; el cual se vinculaba con *tenere*: sujetar, dirigirse a; y con *tendere*: tender, tensionar, intensificar. Es decir, *sýntonia* refería a la cualidad de tener un tono adecuado

a otros. La sintonía supone así, no tanto una especie tensión, sino de adecuación de tonalidades, De allí que la palabra *sýntonía*, también significa: lo que resuena de acuerdo a otra cosa. La sintonía establece una relación entre las cosas, pero el uno se alinea con otro(s).

La palabra sintonía significa, sobre todo, coincidencia, acuerdo de tensiones, claro, aunque el término estaba referido a la templanza, específicamente vino a tener una aplicación musical, como concordancia de tonos y de ritmos, y también física, como coincidencia de frecuencias radiales. Modernamente la sintonía se refiere a la emisión y recepción de ondas sonoras, a la coincidencia frecuencial de las mismas en procesos de resonancia o captura. En tal caso, puede hablarse de que, lo que está puesto en sintonía, recepta, y también recrea una frecuencia sintónica, la retransmite, por lo demás, al estar en relación con otras intensidades, las amplifica. No es una casualidad que a la coincidencia entre una longitud de onda entre un aparato receptor y un aparato emisor se le llame sintonía, incluso que el cabezote o la presentación inicial de un programa radial o un audiovisual se llame sintonía. Si algo es sintónico tiene un carácter receptivo y transmisivo de lo expresado, lo receptado. Por lo mismo, el accionar sintónico se debe a la expresión, hay una instancia concreta para la recepción y coincidencia expresiva, una adecuación volitiva con la expresión y con lo expresable que lo hace re transmisible.

Más que corolario, una metáfora irrecusable de la sintonía es la radiodifusión musical. Ante una señal radial, como si se tratara de material vibrante, de onda con amplitud y frecuencia regular, se genera una intensidad de compenetración en aparatos de recepción y transmisión de señal. Eso, sin embargo, al mismo tiempo genera interferencia de recepción y retransmisión en aparatos que se encuentren en otro dial, en otra longitud y frecuencia de onda sonora. Suele llamarse sintonía a la igualdad de frecuencia de dos o más sistemas de transmisión y recepción, a la continua transmisión, recepción y retransmisión, sin interferencias, ni inconstancia de la frecuencia con oscilaciones de señal. Esto depende entonces del ajuste, la adecuación de un aparato receptor a una emisión o frecuencia, a seguir a dicha señal en su acontecer, a modular sus frecuencias, para receptar y retransmitirla. Es toda una actividad intensiva la capacidad de sintonizarse. La sintonía radio sonora no es cuestión de recepción de datos, más bien de conectividad intensiva a una señal con un contenido sensible musical,

el formato, denota que la direccionalidad, el sonido, la localización, la focalización, la desorientación, suponen una necesidad de articulación para la receptabilidad y retransmisión.

Siendo también concrescente, la sintonía sigue el camino contrario de la expresión, refiere a la receptividad- transmisibilidad en articulación con la exterioridad, con un medio expresivo. Tal como en la música la expresión es anclaje a un contenido, la sintonía el despliegue del mismo. Como tal, se centra, no en el sacar del interno-externo de la expresión, sino al revés, en la recepción conjugada de la emisión externa. Conjugada porque la expresión está marcada con los significantes del receptor, pero la sintonía busca, ante todo, como en la música, alcanzar la expresión del emisor, encontrarse con él, sabiendo de las tensiones. Sintonizar es conciliar diferentes niveles, es reconocer la frecuencia de otros, resonar con otros; incluso, el ser parte sintónica de otros, no diluye las partes en el todo, las complementa, las amplifica. Aunque puedan seguir por distintos caminos el mismo fin, es decir, la conectividad con el sentir, la sintonía se distingue de la expresión porque no es referida a lo ausente, lo sacado de dentro, sino es la articulación intencional con lo presente, con la exterioridad. La sintonía compensa el receptar expresivo con el accionar inmediato, sólo es posible en la concreción de los acontecimientos como actualización.

La sintonía está en la delgada línea entre la captación de la expresión y la búsqueda de que el receptor y el emisor encuentren la misma competencia radial o lingüística, todo para que la señal o el significado sea equivalente y re transmisible. Claro, todos los individuos procesan o decodifican las expresiones de acuerdo con ambientes diferentes, lo que implica encontrar ciertos sistemas de recepción y transmisión, amplificando las conexiones, intensificando las afecciones, modulando las frecuencias. Por ello, la sintonía refiere, no como la expresión, a un modo específico de presencia y manifestación de las cosas, sino a la interconexión con las cosas dadas diferentes manifestaciones conjuntas. La sintonía hace un reconocimiento de una presencia y su sentir, de su manifestación, preservando la afectación, su señal, incluso provoca cierta identificación simbólica con la misma, para replicar, reproducir, retransmitir, coincidir o ser parte o partícipe de tal sentir, de tal manifestarse. La autorrevelación, la expresión de un ente puede dar cuenta del sentir suyo, pero en la recepción, ella tal vez, no se conecta con tal sentir, la sintonía es la adecuación a tal expresión, a tal sentir.

Muy significativo en este panorama es señalar que ha habido una tendencia por establecer la idea de una interconexión con el entorno bajo la metáfora de una sintonía terráquea. Un antecedente importante, previo al surgimiento del ámbito atmosférico, viene a ser el trabajo de Simmel (2013) y su concepción de un estado sintónico referido bajo el término *mood* en inglés o *stimmung* en alemán*:* estado anímico, humor y sintonía[30]. Simmel pensaba en un sentimiento subjetivo, o mejor, separado de otros sujetos, una manera de estar en una especie de disposición global, una disposición de equiparar el paisaje y la mente. Pero precisamente tal disposición sale del ámbito personal, del estado de ánimo, para encontrarse con el entorno -paisaje- en una forma sintónica. El *mood* o *stimmung* es un sentimiento de sí y de los otros, del entorno, de estar psíquicamente en él, parece situado en el mundo que nos rodea. Simmel vino a tratar de cierta unidad perceptual particular anímica que constituye al paisaje a partir de una disposición a relacionarse con la totalidad. Pero allí, la sintonía no es cuestión sonoro musical, hay sintonías y resonancias, que podrían entenderse como afecciones psíquicas; hay un espacio constituido dentro de un núcleo de coherencia que válida la experiencia psíquico afectiva de los individuos en un territorio, en un paisaje, lo que conlleva posteriormente a pensar en una condición faltante que debería atender la dimensión fenomenológica.

Es en el ámbito de la tradición fenomenológica que se sugiere inicialmente la terminología de una sintonía musical terráquea. Véase el peso que durante el siglo XX adquirió la noción de *stimmung*, afinar, sintonizar para tratar de temas artísticos, sociales, políticos y tecnológicos (Thonhauser, 2020). El término era referido inicialmente a la afinación de instrumentos, era cercano de la idea de sincronizar, posteriormente fue derivando en calibrar instrumentos, optimizar un sistema, coordinar dos vías. La afinación requiere de un parámetro tonal y una interrelación tonal. En ese sentido, también tenía una aplicación, no solo en estética sino en psicología y fisiología, vino a plantearse como una especie de sentimiento de sí y de los otros, un acto de tener la misma voz con el exterior, un acto de coordinación. De la misma forma vino a significar algo como “sentido

[30] Término de difícil traducción al español e incipiente en el desarrollo de la estética filosófica del romanticismo, el “mood”, traducido al alemán como “stimmung”, fue elaborado a finales del siglo XIX por autores como Alois Riegl en relación con la idea de nostalgia o por Georg Simmel en sus reflexiones sobre el paisaje. Al respecto véase: García (2021).

del ánimo y de la atmósfera", de coordinación con ella. Precisamente, Krebs (2017, p. 1421) sugiere que la idea de *stimmung* pretendía pasar del tratamiento de un instrumento musical a tratar del alma intentando conciliar la percepción racional de la armonía con la idea de una respuesta emocional, por ejemplo, conciliando al sujeto intelectual con el carácter vivaz y procesual del paisaje. Krebs va a referirse a un estado de ánimo que denotaba un sentimiento integrador con el medio, no refiere sólo a una condición psíquica interna, la sintonía tiene una función integradora con un medio móvil.

El acercamiento fenomenológico no va acudir a desenvolver una metáfora de la sintonía musical tanto como a preocuparse por las condiciones de una sintonía de la consciencia humana con la habitabilidad, la disponibilidad (affordance) del entorno. Respecto de una integración sintónica Heidegger va a referirse a escuchar el *unísono* de la Tierra, a *sintonizar-se* e imaginar cada especie o cosa con una voz que conjugada era unísona y daba cuenta de una voz generalizante como totalidad a reconocer. La clave para distinguir la tradición fenomenológica de Heidegger a Böhme y Griffero, está en la idea de tal sintonía de la consciencia, en verla referida a propósito de un modo de captación de una totalidad constitutiva y envolvente que hace al humano estar incluido. La idea de escuchar el unísono de la Tierra, de una sintonía con la totalidad adquiere así la forma de principio cohesionante más que de sumatoria de *partes*. La sintonía del *unísono* hace posible la percepción de una unidad integrable por distintos elementos que refiere a ser uno con los otros y con las cosas (Heidegger, 2006, pp. 26-31). Pero la totalidad del *unísono* es relacional, se quiere distinguir de un estado mental porque armoniza elementos concretos al combinar los factores fácticos, objetivos y subjetivos. Griffero (2014, p. 46) decía que dentro de una atmósfera los objetos adquieren tono y los seres sintonía, es como si intentasen afinar, buscar un parámetro adecuado. Griffero (2014, pp. 73-74) hablaría de tonalidad afectiva en las atmósferas, de humor, de una instancia para ser conscientes de la conexión, como una especie de relación que se supone conjunta sin diluirse en otro. Experimentar un espacio natural estéticamente, como si fuera algo independiente del humano, es tomar la expresión del mismo y sintonizarse con su voz, es darle su lugar ontológico.

La metáfora de la sintonía terráquea refiere a que la apreciación busca en las marcas y el movimiento natural un tono, un tempo y una rítmica, un proceder que posibilita convenir con el acontecer natural sentidamente. Hay una apreciación cinestésica y psíquica en el

entorno, que le reconoce estéticamente, constituyéndose en cierta empatía por crear una experiencia conectiva o tonal cual si fuera música receptada. La apreciación dinámica ha de buscar un proceder sintónico lo que supone que la receptación tonal terráquea debe ser compatible, coincidente, desde el receptor. Es el receptor sintonizado quien va a captar la señal, la expresión imperante, como información sensible codificada, participando de manera sentida de la transmisión de la misma. Así, se tiende a dar cuenta de la sintonía como algo que integra en comunidad, algo que intercepta el *interpreter* respecto de un conjunto musical omniabarcante, supone una orden que ambienta a nivel macro-micro, como si se encontrase una realidad actante intermediaria entre el organismo, el medio y su expresión conjunta. La Tierra es un emisor omniabarcante, los organismos son seres que buscan estar articulados en entornos macro-micro, pero deben sintonizar su frecuencia, encontrar su tono y desarrollar el propio con respecto de ella.

Hay que anotar que la metáfora sintónica tiene la grandeza de incluir su referente y su contrario. Morton (2019) ya propone en su *ecología oscura* buscar una sintonía con lo no humano, aceptando su multiplicidad y frecuencia ajena, reconociendo su propia señal. A diferencia de las visiones tradicionales que idealizan la Naturaleza como un todo armonioso presentes en el romanticismo y en ciertas tradiciones filosóficas, Morton (2019) insiste en que el mundo natural no es una entidad unificada ni intrínsecamente benigna con la que se sintoniza el humano bajo el *templum*. En su *Ecología Oscura* parte de la idea de que los seres humanos están inevitablemente conectados con todos los demás seres y sistemas ecológicos de la Tierra. Pero la sintonía no es una experiencia de búsqueda de unidad perfecta, sino una coexistencia cargada de tensiones, una sintonía disruptiva. Destaca que la sintonía implica una aceptación de temporalidades distintas a las humanas; los procesos naturales y ecológicos operan en escalas de tiempo muy diferentes, y sintonizar con ellos significa reconocer estas diferencias temporales, incluso si resultan alienantes o difíciles de comprender. La sintonía aquí no implica bella adecuación en el sentido tradicional, sino un reconocimiento de estas conexiones inevitables, incluso cuando son incómodas o conflictivas. Morton va a entender la sintonía como una intención de relacionarse con *hiperobjetos* esto incluye los caracteres naturales-artificiales (como el cambio climático, los océanos de plástico o la radiación) entidades vastas que trascienden la percepción directa, pero con las que se está intrínsecamente ligado en el entorno. Invita a pensar una especie de sintonía

intelectual y afectiva con estas entidades, aceptando su complejidad, escala y la participación en ellas, incluso si resultan extrañas o inquietantes. La sintonía terráquea, implica hoy aprender a convivir con las tensiones, disonancias y el "extrañamiento" de lo no humano. Esto exige que las personas se abran a lo extraño e incluso perturbador, aceptando su propia fragilidad dentro de esta red de interdependencias.

4.2.3 Concrescencia armónica

Lo contrapuesto concuerda, y de los discordantes se forma la más bella armonía, y todo se engendra por la discordia. Heráclito

Para poder determinar aquí un modelo musical concrescente la metáfora de una sintonía terráquea resulta inconclusa sin otra metáfora acompañante, la de una armonía terráquea. Según The Concise Oxford Dictionary of English Etymology (1996) la palabra armonía, del griego: ἁρμονία, en latín: *harmonia,* denota fluir conjunto de entes tonales actuantes, se asocia al verbo: ἁρμόζω, del latín *harmos*: armar; en general viene de la raíz indoeuropea *ar*: ajustar, hacer y actuar. Era la base de la denotación del orden alcanzado en la hermosura. Según Hesíodo, Harmonía era hija de Ares y Afrodita, de la guerra y del amor, su origen suponía lo que une y desune, la síntesis de los contrarios (Chicolino, 2016, p. 152). Por eso los griegos diferenciaban tonalidades y entre notas de tono grave y agudo, llamándoles armonía a las combinaciones de notas altas y bajas. Posteriormente, el término, en los romanos antiguos hasta el medioevo se fue utilizando para referirse al uso instrumental de notas simultáneas o tonos juntos. La armonía refería a una multiplicidad de tonos simultáneos, un acople de diferentes sonidos referidos a relaciones de proporción en movimiento. Así, se dice que desde el siglo XIV la armonía aparece asociada a la práctica orquestal, a enlazar notas y acordes, hasta varios instrumentos con tonos distintos al tiempo. Precisamente el término pasó a significar ordenamiento dado respecto de diferentes tonalidades, correspondencia de tonos según teorías tonales, concordancia de sonidos, consonancia de diferentes voces o instrumentos, ley de producción de acordes.

La armonía es la ley que compensa a la sintonía. La sintonía es afectiva-receptiva, intensifica los modos y formas variopintas de la expresión, pero para el dinamismo, se requiere de una contraparte proyectiva que pueda desempeñar complejas conexiones entre las cosas. Precisamente la armonía refiere, no a un receptar-retransmitir, sino al

acto de interpretar performativamente según un orden vigente y emergente, trata acerca de la realización de conjunciones agradables, de unir partes en una unidad estética, similar a lo que hace un compositor orquestal, un instrumentista en la ejecución. Hacer un acorde de piano, el acto de poner notas superpuestas, como en capas, que se desenvuelven en cierto *topos,* como sucede en una sinfonía con entradas y salidas de instrumentos en la orquestación durante cierto movimiento, adagio, coda, allegro es jugar con las condiciones armónicas.

En la apreciación, la ley de armonía forja un papel activo de los individuos, casi es para que el *interpreter* sea un efímero performer, un músico, un bailarín, se armonizan más allá de las notas, más allá de los ritmos y acentos. Y es que una apreciación dinámica, de la que el *interpreter* es partícipe, lo implica, no sólo como un ente sintonizado, receptivo, sino como un ente performático, actante. Así, la armonía supone un estado de tensiones, hay un desempeño general y particular inmediato y mediato, respecto de un *topos* o cierto entorno armonizante que implica un modo amplificado de convergencia. Es en ella donde el *interpreter* pasa de receptar a ser performativo respecto de algo que le excede; adecua la combinación de tonos, las medidas o las pausas, la correspondencia entre movimientos, incluyendo su tonalidad como movimiento hacia algo afectivamente deseable según un orden totalizante.

Pero la armonía es completamente concrescente, no unidireccional, se establece en un sistema de fuerzas, de frecuencias y en un equilibrio inestable. Claro, refiere a encontrar un orden que se hace vigente, pero dado que hace un proceso complementario al de receptar, busca generar un *topos* sin imponer al *interpreter* en él, al tiempo que dicho *topos* se modifica por la actividad de cada partícipe. Si algo está en armonía es porque tiene relaciones tonales, carácter vibracional, intensidad en la relación entre las unidades, carácter expresivo-transmisible, un aspecto estable. Pero al tiempo, la armonía supone cierta proyectabilidad de las tonalidades, adecuaciones, modificaciones, transfiguraciones, cierta inestabilidad. La armonía busca una conveniente proporción y correspondencia de tonos en un espacio tonal sin dejar las cosas en equilibrio (Chicolino; 2016, p. 157). No puede perder la tensión vibracional, juega con ella, pues romper el equilibrio, es a su vez, generar adecuaciones armónicas novedosas. Este sentido de las proporciones supone que el carácter de la armonía no es sólo buscar alinearse,

sintonizarse, sino también, el mostrar cierto unirse y desplegarse respecto de cierto orden lógico o estructura que la hace parte del devenir musical. La armonía refiere a unión y combinación, pero también a formación y encadenamiento novedoso sobre un plano sonoro que se despliega. No está dada como algo estandarizado, sino que se constituye, se descubre, se compone, se realiza, se hace en la simultaneidad de sonidos y tonalidades como parte del desenvolvimiento de una bella composición.

Esto supone que las relaciones entre tonalidades o unidades conllevan a una bella organización generalizante de entes y órdenes diversos, a una idea de hermosa adecuación de múltiples tonalidades e instrumentaciones superpuestas. La armonía es la concrescencia estética que establece una relación conjunta y activa entre el todo y las partes que resulta plácida. Dada la sintonía espacial-temporal con tonalidades y expresividades infinitas de la sonoridad, hay que tratar de la convergencia de notas, acordes, como manifestaciones, como acciones consecuentes, coherentes, en un todo unificado sin predeterminar completamente el proceso, pues hay relaciones de consonancia y disonancia. Ello supone entonces la armonía como ley ambigua e inestable que supone encontrar y seguir un orden totalizante que se rompe ante la imposibilidad de dar cuenta de la totalidad.

Gracias a la armonía consonante puede hablarse de tonalidades fluyentes o tonos de relación, de la aparición de centros tonales, de conjuntos de materias tonales que responden a un cambiante núcleo de atracción respecto de un plano compositivo. Esto supone, para quien maneje la armonía, la capacidad de tratar de ritmos armónicos y de la progresión, de sincronización polifónica y de melodías superpuestas, de la sonoridad melódica y los cortes armónicos espontáneos. Así pues, del estudio de la armonía derivan diversas formas de entender las relaciones entre elementos dispares que se asocian, tonos, instrumentos, resonancias, frecuencias, tiempos, ritmos, acentos, modos, en una unidad. De tal manera se notan relaciones verticales (armónicas) y horizontales (melódicas), en el movimiento compuesto de una partitura, tanto como espaciales (armónicas), de proporciones entre partes y un todo (temporales).

Lo anterior conlleva a otras concepciones de la armonía ya sea como resonancia armónica o como armonía disonante. Tal vez fueron los pitagóricos los primeros que realmente supieron encontrar una armonía de la *physis* que no se atenía a un solo orden

de configuración musical. Es un hecho, la desvarianza, la disonancia y el contrapunto, son modos de desenvolvimiento e interconexión que se asocian más al desarrollo de los motivos, a la inclusión expansiva de la parte, más que al movimiento del todo, pero que forma parte del todo, un todo que, a su vez, se hace autónomo de cada parte. Puede notarse que el *telos* por alcanzar un movimiento armónico requiere del ensamblaje de lo que es ajeno a la configuración armónica total. Pero la ruptura de un microsistema tonal es la imbricación de un movimiento nuevo. Supone que la armonía se despliega desde el caos, organiza el movimiento caótico de las fuerzas naturales vibracionales en una composición capaz de dar placer asumiendo las consonancias e inclusive las disonancias. La concordancia vibracional o sonora, la disonancia o disarmonía tonal entran así en relación de correspondencia con un todo por lo que armonía consonante y armonía disonante son parte de un sistema armónico tonal total.

De la misma manera debe pensarse en lo que viene a ser la armonía terráquea. Hay que decir que el uso metafórico de la armonía musical en el ámbito de la apreciación tiene aquí un sentido ontológico dual, por un lado, tiene que ver con una concepción estética organicista musical de la Naturaleza, por otro lado, no quiere entender, o no solamente, a la Naturaleza como música, sino valerse del desenvolvimiento de la música como recurso que denota un carácter integrador de multiplicidades materiales que alcanzan estructura melódica en el desenvolvimiento natural. En el primer caso, la música juega un papel sistémico, en el segundo, es más bien analógico. El primer sentido se refiere a una ley de composición con estructuras materiales semi-estables y el segundo, a la interpretación libre basada en estructuras compositivas de materiales variables. Aunque claramente son niveles muy distintos, en ambos casos la armonía refiere a una organización estética de la realidad material que conjunta la unidad y la multiplicidad, el ser estable y el devenir. En tal caso, no se puede definir lo que es hermoso en la Naturaleza, es sólo un estado de concrescencia terráquea performada que se asimila a un acontecer armónico o de coordinación musical entre diferentes tonalidades e individuos en una puesta en escena. No es mera espontaneidad, incluso la improvisación musical es un arte de complejos ensamblajes; es algo comparable con remover el agua de un lago con los dedos, al cruzarlo en un bote, todo un efímero pero coordinado encuentro.

El acercamiento a una organización armónica terráquea estable no es nuevo. Una teoría onto-musical antigua pero muy vigente es la teoría musical de las resonancias de Rameau. Por ejemplo, su obra “le corps sonore” (Johnson, 2015) trata de los principios musicales de la Naturaleza. Para Rameau el canto es natural, pero porque deriva de las resonancias y armonías del medio por medio de la acepción de las fuerzas naturales como ondas, tonos, frecuencias, señales, emisiones, recepciones, sintonía general. Al parecer, todos los seres orgánicos tienen cierta frecuencia de resonancia que se hace conjugada, lo que denota relaciones armónicas de los seres presentes en círculos contextuales. Las estructuras armónicas coinciden pues con las tonalidades en contexto lo que inscribe en el individuo un instinto de resonancia conjunta. En ese sentido, la resonancia da lugar a la melodía y a los círculos armónicos en los que se ubican como alternancias patrones no segmentados de expresión, entonación, variación de tiempo, volumen o dinámica, acento, concordancia, disonancia. El efecto sintónico y armónico no es un invento, es una condición natural que se reactualiza en el movimiento de los cuerpos, en el baile, por ejemplo.

La metáfora armónica terráquea permite pensar la organización de los procesos de la Tierra desde una concepción sistémica orquestal con entes y entornos tonales estables y específicos. Hace un acercamiento que toma la generación-composición de los fenómenos de forma estructurante entendiendo funciones de los entes en múltiples niveles o voces. En tal caso, las frecuencias, las vibraciones, las tonalidades que tienden a ser organizadas estéticamente no son ideales sobre las cosas, es como se presentan las cosas en el mundo físico más allá de la realidad humanada. Dígase que la armonía es una ley ontológica material unificante, se funda en que todo surge y se estructura organizadamente en el movimiento, pues todo vibra, la materia, las energías, las tonalidades, las sonoridades, los cuerpos, los cuales producen resonancias y tensiones, frecuencias en relaciones de proporción. La armonía es concrescencia inmanente a la tensión entre las cosas, a las resonancias y frecuencias correlativas. Es decir, no es derivada de las cosas ni de las fuerzas vibratorias, está entre las cosas mismas, deviene con ellas conjuntamente; como en la relación entre las ondas magnéticas, los movimientos marítimos y el clima de una región, hay algo que se convierte en su fundamento unificante regulador. La armonía no es el equilibrio, es más una ley onto-reguladora de efectos comparados, una guía universal de modulación, es el horizonte donde las tensiones enmarcan sus frecuencias recurriendo a un “*topos”*,

encuadrando el ritmo, el pulso, la forma y transforma de la materia. Este horizonte por el cual se forja una gran tendencia dentro de muchas tonalidades es equiparable a un devenir musical de la Naturaleza.

Pero por otro lado, la metáfora armónica terráquea tiene un sentido analógico, refiere a un orden natural, a desenvolver, a devenir armónicamente con la *physis*. La armonía terráquea no es una metáfora sobre diluirse, perder la voz propia, tampoco refiere solo a una positiva relación música y Naturaleza, refiere al intento por reconstituir y desintegrar ámbitos contrarios, poner a tono cuestiones como sujeto-objeto, trascendente-inmanente, natural-artificio, esto es, contradicciones o choques tonales. Pero la propia condición afectiva tonal, la búsqueda de afinación de la esfera perceptual y fruitiva, puede desvariar, conllevar a la desafinación, a destempos, disonancias, a la desviación de la interpretación y pérdida del sentido de unidad con el corpus orquestal, a las desincronías, a las interferencias. Hay espacios armónicos, otros no. Esto es, la metáfora no debe dar cuenta solo de procesos de empalme y sincronización, sino que debe tratarse de las desvarianzas, de las disonancias, desincronías, disarmonías, cacofonías, las movidas no estructuradas, los encuentros tonales de resultados no armónicos, las entropías.

Antiguamente, como puede notarse en los estudios acerca de los pitagóricos y en tratados medievales como el tratado “De Música” de San Agustín, la armonía refería a un bello orden de distintos niveles, natural, individual y social. Y es que es triste percatarse, bajo un acercamiento que inevitablemente adquiere un trasfondo moral, cómo la desintegración de individuos y grupos tonales es parte del actual devenir in-armónico terráqueo. Pero es que la apreciación estética de la Naturaleza siempre tendrá un carácter ejemplificante, incluso acudiendo al polo más ajeno a la humanidad. Las fuerzas humanas parecen entre mezclarse con el desenvolver natural con esos resultados cacofónicos. Parece que la sintonía-armonía terráquea mantiene como unificables las tensiones, los tonos no afines, aun así, los seres, sus tonalidades no se ajusten por su fuerza a tal medida y tengan carácter entrópico. Y es que se sabe de forma sentida de resoluciones compositivas novedosas en acontecimientos desvinculantes concretos. Piénsese en la estratología del suelo. Es como si el mismo proceder armónico tuviese como presente la resolución melódica futura de tales desvarianzas desajustantes,

implosiones de islas en el mar, desechos orgánicos convertidos en materia vital, explosiones volcánicas condensantes, erosiones reacondicionantes, mejor: extinciones vegetales masivas y repoblaciones producto de los terribles impactos humanos. La Tierra los integra como parte de un contexto dis-armónico, resuelve en una síntesis que se va desenvolviendo como una armonía disonante que claramente amenaza más que la vida humana.

Con todo, este análisis estético amónico refiere al orden y conjunción de distintos niveles; por lo mismo, la conexión ambiental moral de la apreciación dinámica, sin ser el punto de partida, sin ser la finalidad aquí trazada, resulta no sólo deseable sino inevitable. Morton (2017) señalaba que es ecológico todo aquello que no ponga el centro de atención en el humano, y en este caso, el poner el acento en la sensibilidad, en la materialidad, en la Tierra, implica como consecuencia esa alternativa ambiental. De hecho, la apreciación estético dinámica implica una valoración afectiva de los saberes, de la ciencia, la metafísica y el arte. En la metáfora de la armonía terráquea esto se trata en el fondo de un complejo sistema de procesos de ajuste de desvarianzas en pro de la integración concrescente a la *univocidad* actuante a la que no deja de dársele un sentido práctico. Por un lado, se puede pensar en dos formas de ajuste; la integración de las desvarianzas, como el ajuste en una estructura compositiva cerrada, o se puede pensar la integración de las desvarianzas, como ajuste en una estructura compositiva abierta. La cerrada supondría una estructura compositiva estable en la que las variaciones no constituyen un elemento completamente afectante de la misma, sino que por el contrario la mantienen. La abierta supondría un devenir, no sólo de las expresiones asintónicas sin adecuarse completamente a una estructura, sino de las estructuras mismas. La sintonía con cosas cambiantes es también inestable. Finalmente, la grandeza de la armonía terráquea está, no sólo en la generación de relaciones e interconectividades estables, sino en trastocar los papeles de de sujeto, Naturaleza, emisor o perceptor, haciéndoles partícipes de un devenir conjunto, con la constante réplica, la performatividad atenida a la que conlleva, como si fuera una ley de comunicación universal.

La más célebre alusión a la metáfora del devenir musical armonizante de la Naturaleza está en la línea Uexküll- Deleuze-Guattari; la cual es brillantemente ilustrada por Borghi (2014). De la misma, interesa resaltar cómo se presentan las relaciones estables entre el todo y la parte, los procesos de ajuste entre individuos y el entorno, y segundo, la idea de

estructuras compositivas abiertas, dejándonos entender que el empalme armónico de disonancias, dígase que la resolución sintónica total, es una posibilidad en el acto del devenir musical. Dígase primero que la metáfora parte en Uexküll de la presentación de una estructura compositiva cerrada o estable y una relación de la interpretación orquestal de los individuos con los procesos de la vida orgánica en ámbitos eco sistémicos, para luego pasar en Deleuze-Guattari a dar cuenta de una estructura compositiva abierta en la que se presenta una relación entre la interpretación orquestal variable y espacios afectados rítmicamente en el ámbito geológico-orgánico (Borghi, 2014, p. 111). Los dos planteamientos guardan la distinción entre cambios dentro de un sistema de estructuras permanentes, o cambios hasta en las estructuras mismas.

Finalmente, la apreciación dinámica de la Naturaleza es cercana del ser parte de su despliegue armonizante, como en la música, se devela una estructura compositiva, una teleología sensible pero no estable, un todo que se va haciendo uno. En coincidencia con la ejecución de un programa, la Tierra presenta una interpretación que no es ajena al actuar humano. Nunca hubiese sido posible algo como lo que se conoce como paisaje sonoro o ecología acústica de no ser por la conciencia de tal teleología no estable, por la necesidad de inclusión sintónica en una atmósfera acústica volátil. El devenir terráqueo denota que hay una poética compositiva y un programa en ejecución, pero es un programa interactivo, inestable y lleno de desvarianzas. La armonía terráquea encuentra o bien, una especie de partícipe versificación, una iteración de notas y versos que sostiene una estructura que al tiempo va variando, o bien una diferencia de ritmos y voces contrapunteantes, de comportamientos de los organismos y las especies que se encuentran unificados en una esfera desvinculante. Con todo, se puede pensar en la emergencia de múltiples desvarianzas que deben o acoplarse a la estructura concrescente o modificarla en conjunto con las desvarianzas mismas. Todo depende de la manera en que se quiere ser parte de la performatividad armónica. La metáfora del devenir musical de la Naturaleza no es tautología, pero, con toda seguridad, si hay que hablar de pérdida de la belleza natural en este tiempo, es porque existe eso que se llama, pérdida de la armonía terráquea, una pérdida de la concordante concrescencia con la Naturaleza que ha embestido con toda su fuerza eso que antes llamaran ser humano.

5. Conclusiones y recomendaciones

5.1 Conclusiones

Si no esperas lo inesperado nunca lo encontrarás.
Heráclito

La apreciación estética de la Naturaleza había sido referida a la idea de que el humano se encontraba frente a ella en un acto contemplativo de reconocimiento, por lo tanto, hay unas consecuencias implicadas que han llevado aquí a evaluar las bases epistemológicas y ontológicas que actualmente la sustentan. Esta vía ha dejado la pregunta por "a qué se reduce la apreciación" y la ha traducido por el "cómo se produce materialmente". No se puede separar la apreciación de un sistema de relaciones materiales pretendiendo verla intelectualmente aislada de los procesos incesantes que la constituyen. La apreciación estética de la Naturaleza no es un mecanismo diferenciable, ni del entorno, ni del cuerpo, el problema resulta la desconexión de tales polos en sujeto y Naturaleza como si no fuese posible ninguna complementariedad entre ambos, una movilidad fronteriza o una especie de ontología relacional no subordinada al dualismo, sin divisiones estables entre los entes. Aquí la apreciación es un fenómeno que debe ser explicado en el ámbito del proceso de desarrollo de cierta articulación cambiante entre el sujeto y el entorno, el ambiente vital y el corpóreo, y que deviene en relación comunicante. Se propuso que la apreciación estética de la Naturaleza es una forma, más que de reconocimiento objetual, de sintonía con un entorno expresivo, paulatinamente generado y cuya señal se amplifica, distorsiona, intermite, desconecta, por factores asociados a la concrescencia. La apreciación es una articulación concrescente con la Naturaleza, es como si se tratara de la totalidad que surge en una parte de ella, de un entorno; dadas unas expresiones y sintonías dentro de un sistema de relaciones, la Naturaleza procesual se hace accesible al sujeto perceptual que se armoniza en un entorno matérico afectivo no determinado. No hay una apreciación pura ni estandarizada de la Naturaleza, hay un límite y un fundamento cambiantes. Se pasa del decaer en el incesante devenir de la materia a una experiencia unificante que opera con el pensamiento. Apreciar es sintonizar paulatinamente la expresabilidad terráquea momentánea y ofrecer algo por ella, crecer con ella, armonizarse, como *volver* a la Tierra.

Se ha señalado una tendencia filosófica y artística que ha validado su postura acerca de un “deber ser” de la apreciación estética a partir de la crítica del contemplacionismo, ella hace cierto clamado por *ir* a la Naturaleza, una especie de llamado a la recuperación de un ámbito anteriormente ignorado. Sin embargo, tal clamado deja intactos los esquemas trascendentales, esencialistas y antropocéntricos bajo los cuales el contemplacionismo se planteaba y su recuperación no sobrepasa el ámbito de la enunciación y la disquisición teórica. En ese sentido, este trabajo propuso plantear en términos de posturas materialistas la apreciación estética de la Naturaleza. En tal ejercicio se ha planteado el clamor por recuperar ese ámbito ignorado, ya no como un *ir* a esa entidad abstracta y trascendente, sino como un *volver,* como un recuperación del carácter inmanente presente en la apreciación. En tal caso, ese *volver* adquiere un sentido utópico dual; a nivel teórico, implica un replanteamiento general de esquemas, conceptos y términos estático esencialistas y antropocéntricos de la apreciación con las consecuencias ontológicas, epistemológicas y artísticas que se intentaron presentar; y a nivel práctico, implica una apuesta no sólo por reconfigurar la distribución valorable de lo sensible, sino la disposición a ser parte de algo mejor, a participar del devenir conjunto en el plano de composición de la Naturaleza.

No hay dos tipos distintos de apreciación estética de la Naturaleza. Las tradiciones estético filosófica y artístico pictórico-musical acuden a parámetros que circunscriben la apreciación de la Naturaleza a una actividad enmarcada entre el modo de contemplación y el dinamismo del *interpreter.* Claramente contemplación y dinamismo pueden ser modos que devienen conjuntamente. El problema resulta suponer que se debe asimilar bajo dos categorías una diversa gama de experiencias que se diluyen en el análisis. Hay experiencias de y en la Naturaleza que claramente exceden lo que el marco de la apreciación contemplativa o dinámica implica; el buceo y la pesca oceánica, salto de paracaídas y la poda en un jardín de bonsáis, hacer arte en la Naturaleza. No toda relación estética acerca de la Naturaleza es apreciativa en este sentido, sobre un mismo espacio natural coexisten numerosas formas de apreciación. Un acercamiento que se valga de esta incorporación a la Naturaleza no necesariamente es dinámico o mejor que un acercamiento contemplativo pasivo. Hay una infinita gama de valoraciones, intencionalidades y experiencias apreciativas, determinadas por ocasiones, contextos, individuos y unos materiales sensibles que se unifican en procesos aleatorios. Por lo

mismo, tampoco hay una y exclusiva forma de apreciación correcta, tal vez, puede hablarse de distintos niveles de intensidad dinámico-contemplativa, sin embargo, como ejercicio transaccional, como intercambio dado en la *appretiare*, la apreciación estética siempre implica una correctividad, una constante búsqueda de soporte, de coherencia valorativa propia de una transacción, de una economía estética. La gama de conocimientos, experiencias, material corpóreo o sensible, la condición procesual natural terráquea y las expresiones implicadas, evidencian un complejo sistema que supone cierto criterio correctivo que depende de una especie de sintonía armonizante concrescente con un entorno.

Ni el cognitivismo, ni el modelo metafísico, ni el modelo plural, ni el emotivo, ni el mistérico, ni el ambiental, son paradigmas, son más bien parangones para contrastar y representar la apreciación entre polos contemplativo y dinámico. Por lo demás, el proclamarles como paradigmas o fundamento de posturas correctas, hace asumir preguntas erradas y conclusiones equivocas. Hay que señalar que la crítica de la contemplación por parte de tales modelos debería limitarse a la contemplación pasiva y desinteresada. Hay un papel importante, significativo o activo de la contemplación estética de la Naturaleza que no puede simplemente dejarse de lado. Ella no está referida a una actividad ociosa y sin sentido, tampoco, si se piensa en el sentido explicativo, es mera actividad intelectual, es emotiva. Es gracias al modo contemplativo que se puede establecer una relación crítico concrescente con el entorno, una conectiva distancia. La contemplación es una guía sentida desde la aparición a la concordancia en la experiencia y la búsqueda de un sentido trascendente; los contenidos vindicados, las consecuencias embargadas no son meramente cuestiones vacías, no descompensan una enriquecedora o correcta apreciación estética. Gracias a la contemplación puede plantearse una teleología sentida que supone su aporte en la anticipación, conexión, afinación, sintonía respecto de una relación que no se encuentra dada por reglas a priori en la Razón pero que suponen una potencia de vinculación. En este respecto vale la pena recordar la hermosa reflexión que va a realizar Scruton (2007, p. 55) alrededor de la apreciación de la Naturaleza señalando que, hay una emoción sentida al apreciar contemplativamente los entornos naturales tal que se experimenta un sentido de pertenencia a *“un mundo que deja espacio para esas cosas y para ti”.*

Como es evidente, los modelos objetual-escénico, formalistas, metafísico imaginativos, emotivos, cognitivos e inclusive los pluralistas resultan aún anclados a ciertos esquemas representacionales del modo contemplativo. Limitados a la hora de pensar en la apreciación en términos materiales, procesuales y relacionales. Pareciera que en todos los casos se debe recurrir a condiciones estándar del *interpreter* o el sujeto (la conciencia, la percepción, el goce), la Naturaleza el *pretium* (el entorno, el espacio natural, la Tierra) y lo *pretiosus* su parámetro de valor (la relación con el arte y el saber). Por su parte, los modelos ambientales y cognitivistas, resultarían prescriptivos, conductuales, cerrados, se centrarían en lo conocido, demostrable, medible, racionalizable sin encontrar el papel de lo estético, el goce, el nivel perceptual, las afecciones, el cuerpo, la emotividad. De la misma manera los modelos imaginativos, narrativos y emotivos, exageran el papel de la imaginación y las incursiones de la subjetividad, lo trascendente, la razón velada, retiran la mirada a la Naturaleza y se centran en un mundo prefigurado. Más cerca de la ruptura de tales condiciones estaría la fenomenología, la estética del compromiso y el modelo atmosférico que introducen cuestiones como el espacio, el cuerpo, el ambiente, y no suponen entes escindidos que están en un grado cero de relación; sin embargo, su alusión se limita a las realidades humanadas en las que se equipara la experiencia del arte con la de la Naturaleza y se ignora la potencia de distinción en lo enunciado en tales tradiciones, la Tierra.

Por su parte, el dinamismo, acá inspirado por posturas neomaterialistas, del realismo especulativo y la ontología orientada a objetos, transforma el cuestionamiento por la esencia, el contenido, la forma correcta de aprecio por la belleza natural, por la materia y el medio expresivo concreto que la condiciona; pone la apreciación en procesos de relación con la Tierra espacializada, corporeizada, territorializada en vez de acotarla en la relación mecánica de sujeto y objeto. Es decir, reemplaza la abstracta cuestión del acercamiento correcto como algo necesario, por el planteamiento de una vía en la que se aprecia la Naturaleza con principios contingentes afectivo-semióticos y materiales expresivos constituidos de forma gradual y preintencional fundados en la búsqueda de intensificación del placer. No se aprecia a la Naturaleza con explicaciones o descripciones detalladas, en sistemas fijos y determinados sino en términos conectivos concrescentes y cambiantes. La apreciación estético dinámica de la Naturaleza no es producto de actitudes de individuos hacia un entorno, éstos habitan en él y lo transforman

y se transforman a sí mismos en términos multidireccionales y agregativos, lo que va forjando todo un medio de vida en el que se emplaza una gama de afecciones que de acuerdo a ciertas condiciones recurren en la apreciación.

Como se ha visto el dinamismo se plantea como alternativa al estatismo, trata la remoción de estructuras ontológicas estables y sin origen que daban cuenta de un ejercicio mecánico y prescriptivo. No puede separarse el sujeto o su conciencia, superponerse y anteponerse, a la Naturaleza como producto, también de la conciencia, porque el sujeto es más bien, el producto de la interacción en la Naturaleza como Tierra concreta. La cuestión no consiste en diluir los entes como sujeto y Naturaleza, ponerlos en entredicho o generar una categoría unificante superior como la apreciación, sino pensarlos en una relación genética, en un devenir conjunto. Hay unas genéticas de la apreciación, la generación de un espacio medial con afinidades y diferencias constituidas entre los individuos. La acción conjunta sobre el medio tiene alcances que simulan códigos estables y modificables, adquiridos desde la experiencia; caracteres filogenéticos y ontogenéticos dados por acumulación, combinación y composición, caracteres hereditarios genotípicos y caracteres fenotípicos desarrollados en la interacción. Las condiciones afectivas cambian con la interacción de seres vivos y territorios lo que propicia la transformación y readaptación de la apreciación. Así como se puede pensar tal origen y transformación en las acciones potencia de los organismos, propias y desarrolladas, como el hábito, el lenguaje, la conciencia, debe entenderse la apreciación como un producto de unas relaciones complejas y en constante transformación.

No debe creerse que el dinamismo consiste en una transacción de conceptos del campo de las ciencias a la explicación sobre la apreciación estética convirtiéndola en algo abstracto. Incluso cuando la apreciación se abstrae demasiado en lo artefactual, en lo teórico o trascendente hay en ella un llamado a retornar a la Tierra. El dinamismo se refiere a la explicación sobre la relación conectiva de los seres sintientes con un espacio terráqueo que no solo incluye a la humanidad. Muchos seres usan signos estéticos, por sintonía o concordancia, tal vez los animales no puedan contemplar un espacio como totalidad terráquea, como espacio bello, pero aun así suelen vivirlo estéticamente. Para ello no hay un discurso específico, no hay un ámbito discursivo exclusivo para dar cuenta de la apreciación estética como un fenómeno, en este caso, hay un dominio de la sensibilidad que requiere ser explicitado gracias a un conocimiento y a un lenguaje que

no agotan la experiencia misma, tan sólo la iluminan. Así, las explicaciones derivadas de la ciencia no constituyen la realidad estética en sí, pero sí sirven para guiar representaciones afectivas de las experiencias.

El dinamismo tampoco es una postura centrada en una separación o delimitación ontológica de lo natural frente al arte, refiere a su posibilidad de concrescencia. El lenguaje de la Tierra no narra sino presenta la Naturaleza expresivamente actante. La Tierra es como un texto el cual, quien conoce sus expresiones y su lenguaje encuentra en ella un poema, también es como la escultura que se palpa, es como la música que se baila, el espacio que se recorre. Algún día se reconocerá que la mejor manera de apreciar la Tierra es buscar su expresión en sí la cual es dada en distintos planos con posibilidades sensibles distintas y fuerzas que parecen artísticas. Más allá de la pregunta por el acercamiento correcto a la Naturaleza sin la guía del arte hay que pensar, como diría Deleuze, que hay espacios donde la animalidad y la materia se despliegan con potencia artística (1989, p. 42). En ese sentido ajustarse a la expresión, el ajuste de sintonía es un asunto semiótico y artístico. Hay que dejar de entender la percepción como algo vacío y dado a la mera aparición estética y develar el trasfondo artístico que la alimenta y la transfigura. La música es entonces un recurso, es un modelo de orden y belleza desenvolvente del *Kosmos*, reconfigura la apreciación en tanto referida a la Tierra no se fija en la sustancia sino en el proceso. Trata de eficacia causal, procesos concordantes, cierto control dominante sobre posibilidades físicamente dadas a lo largo de la concrescencia de distintos elementos.

Así como la apreciación contemplativa tiene consecuencias prácticas, materiales, éticas, políticas, jurídicas, urbanísticas, entre otras más, la apreciación estético dinámica supone una relación con el mundo vital material concreto. Esto señala que sin partir del cuestionamiento moral el dinamismo lo soporta y lo vincula. El carácter relacional y el énfasis en los aspectos procesuales dan cuenta de renovadas relaciones con la materia que constituyen también a los individuos y su ser social. La sintonía con la manifestación expresiva terráquea repercute en todos los niveles de la vida orgánica y viceversa, la manifestación de la vida orgánica repercute en la expresividad terráquea, en la concrescencia terráquea universal. Sin embargo, tal organización, tal concrescencia terráquea, permite suponer también, discontinuidades, varianzas, entropías, pérdidas de

fuerza en los dominios expresivos con la Naturaleza y establecer relaciones armónicas generadoras de nuevas posibilidades. Para la humanidad la Naturaleza también retorna como Tierra con tornados, inundaciones, terremotos y tsunamis, tiene un carácter cataclísmico o viene expresando una gama de consecuencias de la que se extraen cacofonías y disonancias a nivel práctico. En ese sentido la apreciación estético dinámica es útil para pensar en la readecuación, ambientación, renovación y construcción armónica concrescente en los espacios naturales. Es evidente que, aunque la contemplación activa genera una relación ética no utilitarista con la Naturaleza, también necesaria o correctiva, la apreciación estético dinámica ofrece alternativas práctico ambientales mucho más ajustadas a la realidad histórica, puesto que busca estar más allá las concepciones objetualistas y humanadas de la Naturaleza.

El dinamismo, en tanto convoca una apreciación interactiva de la Naturaleza, podría decirse, requiere de interés, eso no le convierte en una postura instrumental. Hay una esfera amplísima de interés por prolongar las relaciones estéticas con la Naturaleza, que hoy resulta insulso el clamado por los acercamientos libres e ingenuos del contemplacionismo pasivo. El dinamismo aportaría en tanto se pueden construir espacios concrescentes, ambientales que deshagan la idea de un sujeto pasivo hedonista. La comprensión de la apreciación estética de la Naturaleza tiene que ver con cómo cambia la Tierra y el humano con ella, lo que deviene en su deber estético: Lo estético tiene consecuencias prácticas. La apreciación puede ser ambientalista si toma las relaciones entre los seres vivos y sus ambientes vividos como apertura de campos de significado como la preservación. La conservación planetaria no es cosa de profesionales, urbanistas, arquitectos, ingenieros, es algo que incide en la calidad de vida general. Aquí deben entrar en escena los intentos por embellecer concrescentemente el entorno, la Naturaleza hace cultura y viceversa. Se necesita de una ambientación concreta para promover una interrelación, una disposición para permanecer en la Tierra, un *mood*, una sintonía, que permita la interrelación de los afectos y pensamientos en el espacio como si se estuviese más allá del espacio propio. Finalmente, una relación no sintónica parece a veces, no significar nada o, por el contrario, no significa nada bueno para la humanidad, pero, aun así, sensiblemente, las desvarianzas son parte del devenir terráqueo como si fuera ley musical que muestra claramente la pérdida humana de la concrescencia y también la potencia por recuperar el unísono de lo que la idea de armonía terráquea quiere aquí implicar. Precisamente la metaforología musical no se da para pintar o

representar una imagen exteriorizada de la Tierra sino para vivir la ejecución concrescente con la misma. Un modelo musical concrescente tiene la ventaja de estar corporeizado, integrar diversidad de entes y procesos y posibilitar, más que una comprensión musical del mundo, cierta base regulativa de la apreciación y de la performatividad del humano en la Naturaleza, no su afrenta.

5.2 Recomendaciones

Aunque este recorrido prima una vía específica, matérica, relacional, expresiva, terráquea, procesual, claramente un elemento importante a desarrollar a futuro tendrá que ver con el esbozo de un modelo de apreciación musical concrescente que dé cuenta de cierta aplicación del dinamismo en términos socio materiales, urbanísticos, ambientales y ecológicos. En este caso la alusión a la música y la concrescencia supone que el arte no es una confrontación u olvido de la Naturaleza y representa en un nivel empírico una forma de relación operativa con ella que contiene el carácter temporal y espacial. Sin embargo, quedan cuestiones que implican un necesario desarrollo posterior que explicite y amplíe el aporte práctico de este trabajo al pensar su aplicación en la valoración y generación de entornos biofísicos en sí. Por ejemplo: ¿Qué es bello natural y qué no en un entorno concreto? o ¿no serían categorías significativas en un modelo dinámico?; ¿Por qué es deseable diferenciar el aprecio de un espacio sobre otro?; ¿Qué implicaciones urbanísticas puede tener la adopción de un modelo dinámico musical de apreciación? Puede decirse que, dado que hay un paradigma dinámico, hoy lo deseable sería señalar, en un nivel empírico, el papel que juegan las invarianzas, el desequilibrio, el desorden, la entropía; explicar el desacople, la monstruosidad, la degeneración, la pérdida de coevolución y de concrescencia disarmónica. Es claro que hoy es deseable exponer un modelo de apreciación estético dinámico que, sin ser prescriptivo, denote una clara intencionalidad hacia la regeneración de la Tierra. Véase por ejemplo el trabajo de Suzuki (2005), en el que se da una investigación sobre las posibilidades concrescentes armónicas en los entornos y la constitución de hábitos en la producción del lenguaje material conjunto al hablar de los parques eólicos como belleza natural.

Otro punto importante tiene que ver con la generación de una vía filosófica que ahonde en la perspectiva del modo en que la relación estética con la Tierra es una relación significante o semiótica. Hay que dejar de creer que tal vez no sea un factor estético sino

semiótico el que lleve a plantear la apreciación como una relación comunicante. La esencia de un comportamiento estético es en principio, el ser expresable sensiblemente. Se postula que el primer vínculo conectivo con la Naturaleza está en el lenguaje expresivo y que la generación del mismo implica una especie de prehistoria sensible, prereflexiva, preindividual o preconsciente. Los acercamientos bioestéticos y geoestéticos, así como los neo materialismos ofrecen luces hacia tal concepción. Es evidente el papel que cumplen en esta tarea tanto los conceptos de autorevelación como el de ritornelo. Pero la cuestión no es cómo un sujeto se explica la Naturaleza o si ella se ajusta a un modelo de apreciación musical sino como ambos se forjan en una relación expresiva. En ese sentido la idea de una expresabilidad musical pareciera ser una opción viable; la sintonía- armonía aparecen como formas de ajuste- desajuste no sólo de hábitos orgánicos, sino de creación estética concrescente, de relaciones comunicantes entre el mundo orgánico e inorgánico. Con todo, sería ideal constituir una teoría acerca de lo que se consideran los marcos de expresión estético terráqueos, dar cuenta de un amplio camino entre la afección, la expresión y la sintonía en la Naturaleza. Sería ideal ir más allá y desarrollar un acercamiento a sistemas materiales autopoiéticos, a la idea de que la Tierra total y micro particular es productora de un lenguaje de carácter estético.

Bibliografía

Libros

Abram, David. (1996). The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world. Vintage Books New York

Adorno, Theodor. (2004). Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada. Madrid: Ediciones Akal

Adorno, Theodor. (1983). Teoría estética. Barcelona: Ediciones Orbis.

Appleton, Jay. (1975). Landscape evaluation: the theoretical vacuum. Transactions of the Institute of British Geographers. Berlyne.

Aristóteles. (2016). Física (J. Muguerza & A. Quintín, Trad.). Gredos. (Original escrito en el siglo IV a. C.).

Barad, Karen (2007). Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning. Durham: Duke University Press.

Bennett, Jane. (2010). Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press.

Berleant, Arnold. (1995). The aesthetics of the environment. Temple University Press.

Berleant, Arnold. (2005). Aesthetics and environment: Variations on a theme. Burlington, VT: Ashgate.

Bernal, Jorge. (1979). La filosofía de Alfred North Whitehead. Madrid,: Editorial Tecnos.

Berque, Augustin. (2009). El pensamiento paisajero. Madrid: Biblioteca Nueva

Berque, Augustin. (2014). Poétique de la Terre: histoire naturelle et histoire humaine, essai de mésologie. Paris: Belin.

Blumenberg, Hans. (2010). Paradigms for Metaphorology. Ithaca, USA: Cornell University Press.

Borghi, Simone. (2014). La casa y el cosmos. El ritornelo y la música en el pensamiento de Deleuze y Guattari. Traducido por F. Venturi. Buenos Aires, Cactus.

Buchanan, Brett (2008). Onto-Ethologies: The Animal Environments of Uexkûll, Heidegger, Merleau-Ponty, and Deleuze. State University of New York Press.

Budd, Malcolm. (2002). The aesthetic appreciation of nature. Oxford University Press.

Carlson, Allen. (2000). Aesthetics and the environment. Routledge.

Carlson, A., & Berleant, A. (Eds.). (2004). The aesthetics of natural environments. Broadview Press.

Carroll, Noël (2001). Beyond Aesthetics: Philosophical Essays. New York:

Clark, Andy (ed.) (2008). Supersizing the mind: embodiment, action, and cognitive extension. New York: Oxford University Press.

Chicolino, Martin. (2016). Acontecimiento y creatividad en la filosofía de Gilles Deleuze. Un nuevo modo de sentir y percibir. Universidad Nacional de La Matanza

D'Angelo, Paolo. (2001). Estetica della natura: Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale. Laterza.

De Quincey, Christian. (2002). Radical Nature: Rediscovering the Soul of Matter. Montpelier, Vt.: Invisible Cities Press.

De Quincey, Christian. (2022) Naturaleza esencial. El alma de la materia. Traducción de Miguel Temprano García. Atalanta. Gerona.

De Landa, Manuel. (2021). Teoría de los ensamblajes y complejidad social. Buenos Aires: Cactus.

De Landa, Manuel. (2012). Mil años de historia no lineal. Gedisa.

Deleuze, Gilles, & Guattari, Felix. (1988). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia (J. Vázquez Pérez, Trans.) Pre textos.

Deleuze, Gilles, & Guattari, Felix. (1991) ¿Qué es la filosofía? Trad. Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama

Deleuze, Gilles. (2002). Diferencia y repetición. Traducido por S. Delpy y H. Beccacece. Buenos Aires: Amorrortu.

Deleuze, Gilles. (1984). Spinoza y nosotros. Filosofía práctica. Traducido por A. Escohotado. Barcelona: Tusquets.

Del Luján Silvia (2012). Arte y naturaleza. El concepto de “técnica de la naturaleza” en la kritik der urteilskraft de Kant. Universidad Nacional de Colombia.

Dewey, John. (2008). Arte como experiencia. Barcelona. Paidós.

Ferrater Mora, José. (1990). Diccionario de filosofía (1a. ed.). Madrid: Alianza.

Gadamer, Hans-Georg (1999). Verdad y método, Salamanca, Ediciones Sígueme.

Gaut, Berys Nigel (2007). Art, emotion and ethics. New York: Oxford University Press.

Glissant, Édouard. (1997). Poetics of relation. University of Michigan Press.

Grant, Ian. (2006). Philosophies of nature after Schelling. Continuum.

Gracyk, Theodore; Kania, Andrew (eds). (2011) - The Routledge Companion to Philosophy and Music (Routledge Philosophy Companions)-Routledge

Greimas, Algirdas J.; Courtès, Joseph. (1991). Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos.

Griffero, Tonino. (2010). Atmospheres: Aesthetics of emotional spaces. Routledge.

Griffero, Tonino. (2017).Quasi-Things. The Paradigm of Atmospheres, “Places, Affordances, Atmospheres. A Pathic Aesthetics”. Albany: State University of New York Press,

Goldstein, Kurt (1995). The Organism: A Holistic Approach to Biology Derived from Pathological Data in Man. Princeton University Press.

Harman, Graham (2015). Hacia el realismo especulativo: Ensayos y conferencias. Caja Negra Editora.

Heidegger, Martin. (2012). Ser y tiempo. (J.E. Rivera. Trad.). Madrid, España. Editorial Trota.

Heidegger, M. (2019). El orígen de la obra de arte. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Publicación original en Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 25, enero 1952).

Hepburn, Ronald. (1966). Contemporary aesthetics and the neglect of natural beauty. En: B. Williams & A. Montefiore (Eds.), British analytical philosophy (pp. 285–310). Routledge and Kegan Paul.

Hepburn, Ronald. (1993). Trivial and serious in aesthetic appreciation of nature. En S. Kemal & I. Gaskell (Eds.), Landscape, natural beauty and the arts. Cambridge.

Hoad, T. F. (1996). The concise Oxford dictionary of English etymology. Oxford University Press.

Hornblower, S., Spawforth, A., & Eidinow, E. (2012). The Oxford classical dictionary (4th ed). Oxford University Press.

Husserl, Edmund. (1995). La Tierra no se mueve. (A. S. Haro, Trad.) España: Editorial Complutense.

Jaeger, W. (1965). Cristianismo primitivo y paideia griega. Fondo de Cultura Económica.

Johnson, Julian. (2015). Out of time: music and the making of modernity. New York: Oxford University Press.

Kant, Inmanuel. (1991) Crítica de la facultad de juzgar. Traducción de Pablo Oyarzún, Monte Ávila, Caracas.

Kaushall, Justin N. (2018) The historical negation of aesthetic categories: Adorno’s inheritance of Kant’s critique of judgment. PhD thesis, University of Warwick.

Lapoujade, David. (2018). Las existencias menores. P. Ires (trad.). Editorial Cactus.

Latour, Bruno (1993). We have never been modern. Cambridge: Harvard University Press.

Latour, Bruno. (2005). Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory. Oxford University Press.

Leopold, A; Brown, D. (1990). Aldo Leopold's Wilderness: Selected Early Writings by the Author of A Sand County Almanac.

Maskit, John. (2014). On universalism and cultural historicism in environmental aesthetics. In M. Drenthen & J. Keulartz (Eds.), Environmental aesthetics: Crossing divides and breaking ground.

Meillassoux, Quentin. (2014) Time without Becoming. Edited by Anna Longo. Mimesis International

Mengue, Philippe. (2008). Deleuze y el sistema de lo múltiple. Las cuarenta.

Merleau-Ponty, Maurice. (1993). Fenomenología de la percepción. (J. Cabanes, Trad.). Editorial Planeta-De Agostini

Merleau-Ponty, Maurice. (1995). La nature. Notes et cours du Collège de France. París: Éditions du Seuil.

Míguez, J. A., & Farré, L. (Eds.). (1983). Parménides, Zenón, Meliso, Heráclito: Fragmentos. Barcelona: Editorial Orbis.

Moore, Ronald. (Ed.). (2007). Natural beauty: A theory of aesthetics beyond the arts. Broadview Press.

Morton, Timothy. (2007). Ecology without nature: Rethinking environmental aesthetics. Harvard University Press.

Morton, Timothy. (2019) Ecología oscura: Sobre la coexistencia futura, Ediciones Paidós

Morton, Timothy. (2023). Todo el arte es ecológico. Editorial GG

Negarestani, Reza. (2008). Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials. re.press.

Osborne, Harold. (1968). Aesthetics and Art Theory: An Historical Introduction. Longmans.

Pardo, José L. (1991). Sobre los espacios pintar, escribir, pensar. Barcelona: Ediciones Del Serbal.

Parsons, Glen. (2000) Aesthetics and Nature. Continuum international publishing. New York

Pickett, Steward T. A.; White, Peter S (1985). The ecology of natural disturbance and patch dynamics. New York, NY: Academic Press

Ruskin, J. (2021). Los pintores modernos. El paisaje. (C. de Burgos, Trad.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Obra original publicada en 1913)

Schafer, Murray. (2013). El paisaje sonoro y la afinación del mundo. Intermedio Editores.

Scruton, Robert. (2011). Beauty: A very short introduction. Oxford University Press.

Sebeok, Thomas. (2001). Signs: An introduction to Semiotics. Toronto: Toronto University Press

Seel, Martin. (1991). Eine Ästhetik der Natur. Suhrkamp. Frankfurt

Seel, Martin. (2004). Adornos Philosophie der Kontemplation. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.

Simmel, George (2013). Filosofía del paisaje. Casimiro. Barcelona

Schmitz, Hermann (2014). Atmosphären. Freiburg: Verlag Karl Alber.

Strathausen, C; Wolfe, C. Eds. (2017) Bioaesthetics: Making Sense of Life in Science and the Arts. Published by: University of Minnesota Press

Stolnitz, Jerome (1960) Aesthetics of philosophy of art Criticism. Houghton Mifflin. Boston,

Taylor, Mark. (1999) The Picture in Question. Mark Tansey and The Ends of representation. The University of Chicago Press / Chicago and London

Thompson, Evan (2007). Mind in Life: Biology, Phenomenology, and the Sciences of Mind. Cambridge, Mass. Harvard University Press.

Thoreau, H. D. (2017). Walden o la vida en los bosques. (M. Nava, Trad.). Errata Naturae.

Watsuji, Tetsuro. (1961). Climate and Culture: A Philosophical Study. Greenwood Press.

Kellert, Stephen R. & Wilson, Edward O. (1995). The Biophilia Hypothesis. Island Press.

Whitehead, Alfred. (1941 [1934]) Naturaleza y vida. Traducción, notas y prólogo de Risieri Frondizi. Bs. As., UBA FFyL Instituto de Filosofía, Imprenta López

Whitehead, Alfred. (1978). Process and Reality: An Essay in Cosmology. The Free Press

Whitehead, Alfred. (1933). Adventures of Ideas. Free Press.

Wulf, Andrea. (2016) La invención de la naturaleza: El mundo nuevo de Alexander von Humboldt. Madrid. Taurus.

Woodard, Ben (2013). On an Ungrounded Earth: towards a new geophilosophy. Brooklyn, NY.: Punctum Books.

Artículos en revistas académicas

Berleant, Arnold. (1994). The aesthetics of the environment. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 52(4), 477–480.

Berleant, Arnold & Carlson, Allen. (1998). Introduction. Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 (2):97-100.

Berleant, Arnold. (2010). Reconsidering scenic beauty. Environmental Values, 19(3), 335–350.

Böhme, Gernot. (1993). Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics. Thesis Eleven 36 (1):113-126.

Böhme, Gernot & Farrell, John (1992). An Aesthetic Theory of Nature: An Interim Report. Thesis Eleven 32 (1):90-102.

Brady, Emily. (1998). Imagination and the aesthetic appreciation of nature. Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 (2):139-147.

Budd, Malcolm. (2006). Objectivity and the aesthetic value of nature: Reply to Parsons. British Journal of Aesthetics 46 (3):267-273.

Carlson, Allen. (1979). Appreciation and the natural environment. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 37(3), 267–275.

Carlson, Allen. (1995). Nature, aesthetic appreciation, and knowledge. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 53(4), 393–400.

Carlson, Allen. (2021). Nature, aesthetic appreciation of. En: The Routledge Encyclopedia of Philosophy. Ed. Taylor and Francis. Recuperado el de 06 Jul de 2023, https://www.rep.routledge.com/articles/thematic/nature-aesthetic-appreciation-of/v-3. doi:10.4324/9780415249126-M032-3

Carroll, Noel. (2016). Art appreciation. Journal of Aesthetic Education, 50(4), 1–14.

Carroll, Noel. (1993). On being moved by nature: Between religion and natural history. In Cambridge University Press (pp. 244–266).

D'Angelo, Paolo. (2013). Aesthetics as Philosophy of Experience. Roma Tre University. European Society for Aesthetics, vol. 5,

De Landa, Manuel. (2005). Material Expressivity. Domus, vol. 893, n0 1, pp. 122-123

Dickie, George. (1964) The myth of the aesthetic attitude. American philosophy quarterly, Vol 1, p. 56-65

Fenner, David (2003). Aesthetic Appreciation in the Artworld and in the Natural World. Environmental Values 12 (1):3-28.

Fenner, David (2006). Environmental aesthetics and the dynamic object. Ethics and the Environment 11 (1):1-19.

Fernández de la Cuesta, Ismael (2003). Contemplación espiritual de la música en el mundo antiguo. Arbor 175 (689):673-688.

Foster, Cheryl (1998). The narrative and the ambient in environmental aesthetics. Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 (2):127-137.

Garcia, Francisco (2021), La actualidad de Georg Simmel. Un estudio en torno a su concepto de stimmung. Revista Kriterion, 62(148)

Godlovitch, Stan (1994). Icebreakers: Environmentalism and Natural Aesthetics. Journal of Applied Philosophy 11 (1):15-30.

Godlovitch, Stan, (1997). "Carlson on Appreciation" and reply by Allen Carlson "Appreciating Godlovitch," JAAC 55, 1 Winter.

Haines, Yelverton (2000). Appreciating art appreciation. Journal of Value Inquiry 34 (4):529-543.

Hafsteinsson, Sigurjon & Arnason , Arnar. (2019). Landscapes of Trauma: a Reflection on Wonder, Journal of Scottish Thought , vol. 11 , pp. 152-175

Hepburn, Ronald. (1996). Landscape and the metaphysical imagination. Environmental Values, 5(3).

Hepburn, Ronald (1998). Nature Humanised: Nature Respected. Environmental Values 7 (3):267-279.

Heredia, Juan. (2021) La vindicación de Uexküll en Merleau-Ponty, Simondon y Deleuze. Revista colombiana de filosofía de la ciencia, vol. 21, núm. 43, pp. 295-332, 2021 Universidad El Bosque

Heredia, Juan. (2011) Deleuze, von Uexküll y la naturaleza como música. En: revista Aparte Rey #75 Mayo de 2011. Disponible en http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/

Iseminger, Gary. (1981). Aesthetic appreciation. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 39(4), 389–397.

Kim, Kwang Myung (2015). Problems and Prospects of Geoaesthetics. Open Journal of Philosophy 5 (1):1-14.

Kleinherenbrink, Arjen (2015). Territory and Ritornello: Deleuze and Guattari on Thinking Living Beings. Deleuze and Guattari Studies 9 (2):208-230.

Krebs, Angelika (2017). Stimmung: From Mood to Atmosphere. Philosophia 45 (4):1419-1436.

Mandoki, Katya (2017) "Bio-aesthetics: The Evolution of Sensibility through Nature," Contemporary Aesthetics (Journal Archive): Vol. 15, Article 24

Mikki, Said (2021). Aesthetic Theory and the Philosophy of Nature. Philosophies 6 (3):56.

Moore, Ronald. (1999). Appreciating natural beauty as natural. The Journal of Aesthetic Education, 33(3), 42.

Parsons, Glen. (2002) "Nature Appreciation, Science and Positive Aesthetics British Journal of Aesthetics" British Journal of Aesthetics 42

Pryer, Anthony (2013). ‘Real’ nature, ‘aesthetic’ nature and the making of artworks: some challenges of cross-cultural collaboration. Published in Kazuto Yamamoto and Naomi Matsumoto, eds., University refereed Research Website, 2013: http://seian-geibun.org/proven/research-activities/ [netISBN 978-4-9907368-0-4].

Rigby, Catherine (1992). Review Articles: Beyond the Frame: Art, Ecology and the Aesthetics of Nature. Thesis Eleven 32 (1):114-128.

Rolston, Holmes (2006). Environmental ethics and religion/science. In. Oxford University Press. pp. 908-928.

Saito, Yuriko (1998). The aesthetics of unscenic nature. Journal of Aesthetics and Art Criticism, 56(2), 101–111.

Saito, Yuriko (2001). Everyday aesthetics. Philosophy and Literature, 25(1), 87–95.

Simus, Jason (2008). Aesthetic implications of the new paradigm in ecology. Journal of Aesthetic Education 42 (1):63-79.

Stecker, Robert (1997). The correct and the appropriate in the appreciation of nature. British Journal of Aesthetics 37 (4):393-402.

Stecker, Robert (2005). Art as Performance. Journal of Aesthetics and Art Criticism 63 (1):77-80.

Suzuki, David. (2005).The beauty of wind farms. New Scientist 16 April 2005.

Thonhauser, Gerhard (2020). Beyond Mood and Atmosphere: a Conceptual History of the Term Stimmung. Philosophia 49 (3):1247-1265.

Varandas, Maria. (2017). A Percepção Estética da Natureza: Encontro, Presença e Liberdade. Revista Portuguesa de Filosofia, 73(1), 405–416. http://www.jstor.org/stable/26196981

Walton, Kendall L. (1993). How marvelous! Toward a theory of aesthetic value. Journal of Aesthetics and Art Criticism 51 (3):499-510.

Zangwill, Nick. (2001). Formal natural beauty. Proceedings of the Aristotelian Society, 101(2), 209–224.

Zangwill, Nick. (2005). In defense of extreme formalism about inorganic nature: Reply to Parsons. The British Journal of Aesthetics, 45(2), 185–191.

Obras citadas

Tansey, Mark (1999) Study for discarding the frame (Óleo sobre lienzo). Curt Marcus Gallery, New York

Tansey, Mark (1996) Repairing the wheel (Óleo sobre lienzo). Christie`s Gallery, New York

Tansey Mark (1994) Landscape (Oleo sobre lienzo) Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, Arkansas

Tansey, Mark (1986) Action painting II (Óleo sobre lienzo) Gagosian Gallery, New York

Tansey, Mark (1997) Judging (Grafito sobre papel) Colección privada