

Construyendo la estética ambiental japonesa.

MONOGRÁFICO_
CONFLUENCIAS
ESTÉTICAS ENTRE
COTIDIANIDAD Y
NATURALEZA

Building up Japanese Environmental
Aesthetics.

María del Carmen Molina Barea¹

Universidad de Córdoba, España

Recibido 13 julio 2025 • Aceptado 30 octubre 2025

Resumen

Este artículo aborda los paralelismos de la estética ambiental y la estética japonesa en torno al concepto “*aesthetic engagement*”. El objetivo es explorar afinidades teóricas, pero también puntos de disensión. En este sentido, el artículo propone que la estética japonesa mantiene importantes analogías con la estética ambiental, si bien matiza y enriquece nociones básicas de esta materia. La naturaleza y la arquitectura servirán como casos de estudio para argumentar esta hipótesis. En última instancia, el artículo busca dar respuesta a la pregunta de si es posible una estética ambiental japonesa.

Palabras clave: Estética ambiental; Estética japonesa; Arnold Berleant; Watsuji Tetsurō; Ecología.

Abstract

The present paper addresses parallels between environmental aesthetics and Japanese aesthetics surrounding the concept “*aesthetic engagement*”. The objective is to explore theoretical similarities but also areas of potential dissent. In this sense, this paper suggests that Japanese aesthetics draws substantial analogies with environmental aesthetics, although shifting and expanding its basic notions. Nature and architecture serve as cases of study so as to test this hypothesis. Ultimately, the paper aims to provide solutions to the question of whether it is possible to speak of Japanese environmental aesthetics.

Key words: Environmental Aesthetics; Japanese Aesthetics; Arnold Berleant; Watsuji Tetsurō; Ecology.

¹. mcmolinabarea@gmail.com

1 · Introducción

Este trabajo aborda la estética ambiental desde un enfoque transversal, que recuerda metodológicamente a la estética comparada, en tanto que se centra, particularmente, en un estudio paralelo de la estética japonesa. La estética ambiental constituye una disciplina de reciente aparición en el contexto de la Estética contemporánea, aupada por autores como Allen Carlson y Arnold Berleant. En la obra de este último se encuentran dos aspectos básicos de la materia: por un lado, la apreciación estética, convertida en noción pivotante de la experiencia sensible, y por otro, la ubicuidad expansiva de esta actitud que reconoce valores estéticos en ámbitos antes ajenos a la atención estética, como las relaciones sociales y situaciones del día a día. Consecuencia de esta visión amplificada, lo estético se articula en base a una presencia ambiental, intrínseca al entorno existencial. Esta innovadora acepción tiene puntos de confluencia con la estética cotidiana, sobre todo teorizada por Yuriko Saito, que atañen al reconocimiento estético de ámbitos y circunstancias diarias. Muchos ejemplos de Berleant son, de hecho, similares a los que emplea Saito para hablar de la estética cotidianamente experimentada, como conducir un coche, jugar un deporte de equipo, acciones rutinarias que requieren labor manual, o incluso el valor estético de una comida (Berleant 2017: 11).

En la base de ambas estéticas está la voluntad de alejarse de las ideas heredadas de la Estética dieciochesca, como es la orientación desinteresada hacia los objetos de arte y naturaleza. En cambio, una estética inmersa en el entorno es principalmente interesada y aprecia también objetos y eventos de índole social y funcional. El artículo coteja la teoría ambiental con la estética japonesa, en la que se descubre una propuesta paralela. Sin ir más lejos, la omnipresencia de valores estéticos en las situaciones cotidianas de la vida es un rasgo propio de la sensibilidad nipona, que contribuye a disolver el sujeto en el entorno en el cual se inserta. Estas y otras semejanzas se hallan en el repertorio estético del Budismo Zen, y conceptualmente se formalizan en la obra de Watsuji Tetsurō, que permite trazar una teoría del ambiente acorde a la apreciación estética no occidental. De su terminología se deduce además una praxis ético-estética, parecida a los principios morales que Berleant rastrea en la construcción urbana del ambiente. Para profundizar en estos vínculos se analizará la arquitectura de emergencia de Shigeru Ban.

Finalmente, el artículo aspira a matizar desde la estética japonesa el elemento humano que centraliza la teoría ambiental. Por sus significativos parentescos, la acuñación de una estética ambiental japonesa se antoja una empresa factible. Al desarrollar este argumento se pretende dar respuesta a la inquietud de Berleant acerca de una posible estética transcultural. El autor se plantea reemplazar la visión universalizante de la Estética por una lectura pluralista que investigue la resolución del mismo fenómeno estético en diferentes culturas. Al respecto, el propio Berleant (2010 88) señalaba la estética comparada como un instrumento apropiado para introducir otras tradiciones históricas y culturales en el estudio de la Estética, tradiciones que estén exentas de anclajes asimilados en el pensamiento occidental, y así poder expandir la comprensión del hecho estético.

2 · “*Aesthetic engagement*”: afinidades japonesas

La estética ambiental formulada por Berleant procura una reivindicación de la componente sensorial de la Estética, latente desde su nacimiento como disciplina filosófica en el siglo XVIII, así como en la propia raíz etimológica del término. Esta restitución de lo sensible legitima, en la teoría de Berleant, la expansión —prácticamente ubicua (“*pervasiveness*”)— de valores estéticos en una amplia gama de ambientes, los cuales no tienen por qué pertenecer al ámbito del arte o la naturaleza. Habiendo rescatado la definición de Estética como la ciencia del conocimiento perceptivo, toda circunstancia, en tanto que captada perceptivamente, podría considerarse desde la perspectiva estética; cualquier entorno contextual sería, pues, de orden estético (Berleant 2010 119). Así, la Estética, en el rol de teoría de la sensibilidad, no se circscribe a los objetos estéticos habituales, sino que se extiende también a situaciones y relaciones. En todos estos casos se puede activar una actitud apreciativa y un compromiso estético, o “*aesthetic engagement*”, una suerte de vinculación immersiva que acondiciona la experiencia estética. Como explica Berleant: “*I have proposed [...] the concept of aesthetic engagement to reflect the embeddedness of the appreciator in every environmental context*” (2014 6).

Deriva de esta propuesta una nueva acepción de lo estético, gracias a la atención perceptiva de quien se compromete con la apreciación del entorno.

De ahí que para delinear esta definición, Berleant recurra a las expresiones “*aesthetics of perceptual engagement*” y “*aesthetics of appreciative engagement*”. El referido *engagement* implica cuatro elementos: no solo la persona que aprecia las cualidades estéticas (“*appreciator*”), sino además el objeto de esa apreciación (que no siempre ha de ser literalmente un objeto), así como el sujeto o evento que ocasiona la experiencia apreciativa (el artista, un proceso de la naturaleza...) y, finalmente, el factor que activa dicha experiencia o situación (performer o elemento que la ejecuta y hace viable). El resultado de esta interpenetración concierta un todo que cabe designar “experiencia estética” o “campo estético” (Berleant 2017:11), en cuyo interior los distintos componentes no están separados, al contrario, discurren en un continuo intercambio. La apreciación estética vista como involucramiento (*engagement*) supone la interconexión de agentes dependientes, y se plantea como intervención participativa en una situación que puede incluir una obra de arte, un paisaje, una actuación, un edificio, pero también una acción, una situación, una actividad colectiva, etc.

En este acontecimiento estético no hay cabida para dualismos, como la clásica separación de sujeto y objeto, el yo y el otro, la conciencia y el mundo exterior... Estas polaridades se disuelven en la participación del individuo en el ambiente, lo cual resalta el carácter integrador de la apreciación estética. Berleant se pronuncia con claridad al respecto: “*When we do not regard ourselves as standing outside of experience, objectifying and conceptualizing its objects, then we come to recognize the initially undivided character of all experience*” (2010:119). Un aspecto innovador en este marco teórico es que el sujeto pierde su estatus privilegiado y se erige en una entidad corporal perceptiva, convertida en un nodo de relaciones orgánicas, sociales, culturales, etc., que configuran el entorno (Berleant 2005). La idea de Berleant es que no debe verse el entorno como un territorio ajeno al yo, sino como el medio en el que habita, en el que toma parte y del cual cobra su identidad. En palabras de Yuriko Saito (2022:173):

Berleant characterizes aesthetic experience as a dynamic process that emerges from a collaboration between the object and the subject facilitated by reciprocal responsiveness. It is never a one-way street;

that is, it is neither object- nor subject-driven. Instead, the process is like a dialogue between them.

En numerosas ocasiones ha insistido Berleant en que la contraposición de binarismos no tiene lugar en este panorama, ya que no existe diferencia entre ser humano y mundo externo, el adentro y el afuera, la subjetividad y la alteridad. Esta convicción, que apuntala la clave de bóveda de su teoría, encaja especialmente bien con las bases de la estética japonesa, coincidencia que el autor no ha explorado aún y en la que merece la pena indagar. De hecho, el propio filósofo se ha referido a la urgencia de superar los dualismos típicos de la herencia occidental: “[...] the traditional dualistic assumption of Western philosophy that considered appreciation a subjective response to an external object became increasingly inappropriate and challenged” (2014:6). El pensamiento dicotómico no tiene recorrido en la lógica contradictoria del Budismo Zen, que sostiene en buena medida el corpus sociocultural nipón. El vasto arsenal estético del Zen —desde los *koan* hasta el *haiku*— estalla el aristotélico principio de no-contradicción, y permite proclamar que no hay distinción entre sujeto y objeto, ya que uno es el otro y viceversa. En efecto, desde la óptica zen “no hay distancia entre la conciencia y la inconciencia; no hay dicotomía entre el yo y el mundo externo” (Bahk 11).

He aquí que nace una categoría de ego propia de la identidad japonesa, que Augustin Berque ha descrito como “*relatif et extensible*” (1982:54). El yo disuelve sus límites, confundiéndolos con el objeto percibido. Los versos zen de Yoka Daishi ilustran esta reciprocidad: “Miro la flor, la flor me mira. La montaña me mira, yo miro la montaña” (86). En los cimientos filosóficos de la Escuela de Kioto se localizan también rastros de la simbiosis sujeto-objeto, habida cuenta, por otra parte, de que su iniciador, Nishida Kitarō, fue un ferviente practicante de Budismo Zen. Solía afirmar que el yo y las cosas se vinculan en una relación identitaria, e invitaba a interactuar con las cosas siendo las cosas mismas (Kitarō 32). El Zen despliega un terreno similar al entorno de la teoría de Berleant, donde los elementos se interrelacionan en un continuo fluir. De forma semejante a la relación apreciativa, en el Zen se produce un trasvase integrador por el cual el sujeto se diluye en el objeto, y este se torna sujeto perceptivo ante un individuo, ahora transformado en objeto, al que dirige su atención.

Asimismo, el Zen ha favorecido un nutrido campo de manifestaciones y prácticas estéticas que han contribuido a formar la sensibilidad japonesa, como la ceremonia del té, la pintura *sumi-e*, el arreglo floral y la jardinería. En general, es un rasgo reconocible de la cultura japonesa la estetización completa de la vida, incluso en sus actitudes cotidianas, lo cual se aprecia en gestos, en la forma de hablar, de caminar, en conductas éticas y detalles de educación cívica², en la indumentaria o en la combinación de los alimentos como si compusieran un cuadro a base de numerosos y apetecibles platillos. Se podrían agregar otras situaciones e infinidad de ambientes de la cultura japonesa susceptibles de ser abordados desde la sensibilidad estética. En este sentido, la teoría de Berleant se baraja como una herramienta propicia. Resulta innegable que el caso japonés destaca por la notable omnipresencia (*pervasiveness*) de implicaciones estéticas en contextos domésticos, laborales, sociales, etc.³ Donald Keene (294) habla incluso de estetización elevada casi a religión, una tendencia que entrevé en la corte japonesa del siglo X y que se expandirá a todos los niveles de la sociedad. Yuriko Saito ha reconocido esta “hipersensibilidad” estética como signo predominante de la identidad nipona y nombra el *Libro de la almohada* de Sei Shōnagon como testimonio exacerbado de atención al detalle estéticamente experimentado. Semejante predisposición, connatural a la cultura japonesa, podría equipararse a la apreciación ambiental, pues, como apunta Saito (2014 150), desarrollar la sensibilidad permite hallar valores estéticos en diversos objetos y entornos.

Volviendo a Berleant, y a pesar de la descripción no dualista que había facilitado inicialmente, la revalorización sensible de la Estética trae consigo que el desempeño de la experiencia recaiga mayormente en la participación del sujeto (*appreciator*), que contribuye al objeto a partir de sus capacidades (*perceptual engagement*), activando las cualidades estéticas de la situación (Berleant 2015 6). No obstante, como se indicó, la teoría ambiental concibe al sujeto como cuerpo perceptivo que interactúa en un flujo continuo con el

² Véase Saito, Yuriko. “Body Aesthetics and the Cultivation of Moral Virtues”. *Body Aesthetics*, ed. Sherri Irvin. Oxford: Oxford University Press, 2016. 225-242.

³ García Chambers ha estudiado ejemplos concretos extraídos de la sociedad japonesa analizándolos a la luz de la estética ambiental de Arnold Berleant. Véase “The Aesthetics of Social Situations: Encounters and Sensibilities of the Everyday Life in Japan”, *Contemporary Aesthetics* 18 (2020).

entorno. La conciencia del yo se entiende corporalmente y según la manera en que le afectan las influencias del entorno, por lo que este debe entenderse también como conjunto dinámico que conecta a quien percibe y a lo percibido en un intercambio participativo. Berleant explica que esta actividad genera el propio ambiente, que se perfila, en su opinión, como un entorno *humano*. Así las cosas, el cuerpo en su relación con el medio conforma el terreno de la experiencia humana. Aún más, es justamente esta relación lo que constituye el ser humano, como intuye Berleant: “*We are thus like our environment. In fact, we are our environment*” (1986 6). De lo expuesto se obtiene que el autor apuesta sobre todo por el valor estético centrado en el ser humano (“*human-centered aesthetics*”), un aspecto recurrente en su teoría.

Ahora bien, cabe preguntarse por qué ese ambiente *que somos* se define como “humano”, con una etiqueta que parece asociada al *appreciator*, y por qué siendo como somos el compendio de diversos elementos, este se tiene que resumir con la designación humana. Por qué no suprimirla, de manera que podamos ser, en definitiva, humanos *no humanamente*. La multiplicidad ambiental que es el ser humano resulta unificada por el vocablo que intenta definirla. Mediante esta observación se quiere prevenir contra cierto riesgo de reterritorialización del campo estético bajo el signo humano, que la teoría de Berleant soslaya. Dicho en breve, la determinación humana planea sobre el cuerpo perceptivo y el medio sociocultural resultante, así connotándolos como cuerpo humano y entorno del humano. Por lo tanto, aunque la noción de humano se relativiza en la relación, al final reorganiza la experiencia por completo. Sería, pues, conveniente “deshumanizar” —no solo “desubjetivar”— la conciencia perceptiva y evitar la centralización del entorno alrededor del ser humano. Ello consistiría en mantener libre de categorización ontológica la difusión que integra el *engagement*, aquella en la que el cuerpo difumina sus propiedades al convertirse en lo percibido. Esto se estima necesario, ya que en la estética ambiental se abandona la consideración de sujeto, pero no la de humano. Todo lo interrelacionado es subsumido en esta clasificación, y así tales fuerzas en interacción, que son el rasgo ontológico del ser humano, se visualizan *solo humanamente*.

Esto quiere decir que la variedad de elementos que participan en la experiencia sensible se asume en la medida en que ayuda a formalizar, como expresaría Berleant, el mundo que hace humano al ser humano. Esta idea

de ambiente admitiría otras posibilidades si su pluralidad inherente no se moldeara en virtud de un solo paradigma: el paradigma humano. En pocas palabras, la simbiosis gestada en el entorno se convoca únicamente desde el sentido humano. Lo interesante, sin embargo, es que esta noción de humano se basa, efectivamente, en aquel entrecruzamiento relacional, el cual ofrece una caracterización no-humana de lo humano. Nótese la faceta bidireccional de este fenómeno: por un lado, lo humano se define atravesado por múltiples realidades no-humanas, pero por otro lado, sirve al propósito de aunar ese dispositivo múltiple bajo una codificación unívoca. Tomando prestada la conocida sentencia de Gilles Deleuze y Félix Guattari, “lo que con una mano decodifica, con la otra axiomatiza” (253), es decir, lo que con una mano desterritorializa con la otra lo vuelve a territorializar, como en un gesto de “doble pinza” (“double-bind”). Lo confirma el hecho de que el resultado del *engagement* sea conceptualizado como un entorno experiencial *humano*. Con lo cual, no por manejar una definición relativa, plural e integradora se debe desatender su inclinación centralizadora.

Al introducir este matiz en el análisis de la estética ambiental se busca ofrecer un argumento que lo respalte, el cual vendrá, de nuevo, desde la sensibilidad nipona. En la estética japonesa se pone mayor énfasis en *ser el entorno* que en la eventualidad de que este sea humano; si bien, claro está, esta pauta servirá para decantar una imagen comprehensiva de ser humano, cuyas referencias definitorias no se piensan necesariamente como humanas. La clave en el contexto japonés reside más bien en el carácter ontológico de la relación (soy la flor que miro y que me mira, la montaña que contemplo y que me contempla, el bambú, la luna...). Fusionados todos los componentes de la experiencia sensorial, no existe razón alguna que la organice desde un acercamiento humano, aunque dicha fusión sea, en efecto, la base del ser humano. Por así decirlo, la relación me hace humano —pues soy la relación, el *environment* que nace del *aesthetic engagement*—, pero no por ello esta tiene que adivinarse solamente como un proceso humano. Desde la sensibilidad japonesa se expondría así:

Tal parece que no es tanto una cuestión de llegar a ser un ser humano, sino de reconocer que el ser humano y el no-ser humano conviven en movimiento constante y esto es el proceso

y momento de sonzai. [...] De cierta manera es una cuestión de llegar a ser siendo. (Olivares 71)

Esta explicación procede de Watsuji Tetsurō, autor de *Antropología del paisaje: climas, culturas y religiones* (1935). Para acuñar el vocablo “sonzai”, Watsuji se inspiró en el significado original chino de los dos ideogramas que componen la palabra, unificando, por un lado, la “subsistencia subjetiva” de “lo que continúa siendo” y “se sostiene a sí mismo”, y por otro, “lo que es capaz de irse de sí mismo”, “lo que se mueve de un lugar a otro”. El término trasluce el vaivén relacional que acoge y anula lo propio y lo ajeno, el yo y el otro, pues ambos no son sino en su respectiva negación integrados en el intercambio que los vincula e identifica. Ello alumbra un entorno, un *lugar* —en el léxico de Watsuji— que bien podría representar un sinónimo expandido de la teoría de Berleant:

“De esta manera, solo lo que es capaz de ir y venir de sí mismo es capaz de quedarse en un lugar”. Este *lugar*, característica distintiva en Watsuji, no necesariamente es físico, sino que se refiere a aquellos espacios que están circunscritos por la comunidad, el hogar y el ambiente. Si bien *sonzai ningen* es traducido como “existencia humana”, consideramos que es más que eso y [...] [se] refiere a la subsistencia de lo humano a través del individuo y de la comunidad. (*Ibid.* 73)

Esta mirada japonesa al *locus* ambiental persiste en la multiplicidad, al mismo tiempo haciendo que esta aglutine lo humano, y no a la inversa. Quizá el riesgo percibido en la teoría de Berleant resida en la participación, que induciría a pensar que el ser humano surge al tomar parte *en la relación*, como si el ser humano naciera *relacionalmente* (aquí la categoría humana prevalece sobre la relación que sería su modo ontológico), cuando en realidad, lo humano no es más que *esa relación*, el ir y venir, el proceso de llegar a ser siendo, a saber, el humano no es otra cosa que *sonzai*, ese lugar intermedio. No se pase por alto que el propio Berleant, tras certificar que somos *como* nuestro ambiente, rectificó especificando que somos *nuestro* ambiente. Solo

llevando esta idea a su máximo cumplimiento se entiende, en definitiva, la existencia humana como un suceso ambiental. Por tanto, no se trata de una relación meramente participativa, sino de equivalencia. Una aproximación japonesa a este territorio demuestra una profunda sintonía con la estética ambiental, e incluso afina sus criterios, de suerte que dicha teoría se vería enriquecida con la noción de *sonzai*.

3 · Entre el ambiente y el ecosistema

La estética ambiental declara su interés por la apreciación perceptiva de la naturaleza, no solamente de los objetos de arte (Berleant 2017: 11). Ello está motivado por la recuperación sensorial de la Estética; aunque habría que puntualizar que Baumgarten, responsable de la epifanía y nomenclatura de esta disciplina, no incorporaba la atención a la naturaleza en los objetivos de la ciencia del conocimiento sensible, destinada exclusivamente a las Artes Liberales. De acuerdo con Berleant, la reciente expansión de temáticas de investigación estética prevé la inclusión de lo natural, puesto que, de hecho, fue el primer horizonte que se le planteó a la estética ambiental: pasear por el bosque, conducir por un sendero rural o contemplar un paisaje agreste merecen un ejercicio de atención estética. Aún así, Berleant ha levantado una frontera entre la estética ambiental y la estética ecológica o ecoestética, una rama paralela desarrollada por teóricos orientales, con cuya propuesta Berleant no coincide del todo.⁴ A pesar de ello, por su noción de apreciación perceptiva y por la indistinción de sujeto y objeto, la obra de este autor ha dejado una fuerte impronta entre los estetas chinos. En cambio, el contacto no parece tan fluido hasta ahora con especialistas japoneses, lo que anima también la realización de este artículo.

La disensión de Berleant respecto de la estética ecológica se da por una distinción teórica: en su estética ambiental lo ecológico no se refiere solo a lo biológico natural, sino que alude más bien al mundo sociocultural. Berleant valora que dicho entorno es asimismo “ecológico”: se trata de un “ecosistema humano” que por su organicidad e interdependencia requie-

⁴ Véase Xiangzhan, Cheng. “Arnold Berleant’s Environmental Aesthetics and Chinese Ecological Aesthetics”, *Contemporary Aesthetics* 9 [Online] (2021).

re una actitud sostenible de convivencia y compromiso ético-estético. Lo ecológico se refiere, entonces, a la relación apreciativa del entorno. Con esta “ecología cultural”, Berleant reafirma el *aesthetic engagement* como el modelo ecológico de la experiencia perceptiva:

This reciprocity can be summarized by saying that the ecological concept of an all-inclusive, interdependent environmental system has an experimental analogue in aesthetic engagement. [...] We can think of aesthetic engagement, in fact, as an aesthetic ecology. [...] Aesthetic engagement is thus the perceptual experience of a cultural ecological process. (2010 120)

De este posicionamiento surge una visión de la ecología marcada por el expansionismo (*pervasiveness*), aunque la naturaleza biológica, siendo parte integrante de la experiencia sensible, queda reducida bajo la etiqueta que la convierte en un ingrediente del entorno humano. En la teoría de Berleant, la persona continúa ostentando el centro perceptivo, de manera individual o colectiva.⁵ En esta coyuntura, la naturaleza resulta una pieza más del puzzle ambiental perceptivamente experimentado que hace que el ser humano sea humano. Así, la naturaleza está inserta en una experiencia cuya percepción se categoriza como humana. Valga decir que la naturaleza es humanamente percibida, o sea, que es tenida en cuenta solo porque cumple un papel en el mundo humano y se capta estéticamente a través de este filtro. Sin embargo, como se apuntó, la estética ambiental inició su andadura centrándose en la naturaleza, aunque al final tomó la acepción de ambiente humano: “*Initially, environmental aesthetics belonged to ‘natural aesthetics’ in a narrow sense, but later turned towards ‘aesthetics of the human environment’*” (Yuedi 16). Por su parte, Berleant argumenta que ambos ambientes, humano y natural, no están separados, sino que son coextensivos (2005 vii), pero esto no evita que la relación se sintetice como humana.

⁵ “*The human is the center of attention, both perceptually and psychologically, as a physical, biological being and a cultural construction, and as a behavioral entity in our actions and responses*” (Berleant 2017 12).

Así pues, la naturaleza debería desprenderse también de la definición humana, al igual que la idea de lo ecológico, cuya multiplicidad ambiental se mide solo desde el entorno humano. Aunque suene contradictorio, ¿por qué no percibir estéticamente el ecosistema sociocultural conforme a referencias no-humanas? En el bagaje estético de Japón, por ejemplo, el *engagement* apreciativo favorece una relación difusa con el objeto natural, respecto del cual no existe distinción, pero además, y en esto se diferencia de la estética ambiental, esta relación no comporta una idea humana del ser humano. La ambientalidad humana que cristaliza a partir de este compromiso estético no se acoge a una identidad humanizada. En el escenario nipón, lo humano radica en un permanente devenir-naturaleza. Esto no resulta extraño, dado que la ecología cultural japonesa no tiene una raíz distinta de la naturaleza. Lo evidencia Nishitani Keiji, discípulo de Nishida Kitarō, cuando sostiene: “El arte es parte del mundo de la cultura humana y, como tal, se diferencia de la naturaleza simple, pero aun así, la vida en el arte tiene su fuente en la vida de la naturaleza” (Bouso 1212). Una vez más, en el aspecto coextensivo, la estética japonesa coincide con la estética ambiental, pero por otra parte, se cuida de actualizar la relación apreciativa como norma del ser humano.

La mezcla de sujeto y objeto en la naturaleza es señá indudable de la sensibilidad japonesa. Este enlace con el mundo natural manifiesta hondas dimensiones que entroncan con el sintoísmo nativo, y desembocan en “una familiaridad e intimidad con los fenómenos naturales” (González 49) hasta el extremo de que “el entorno natural no se concebía como un espacio distinto y controlable, sino como parte de un todo” (Carbonell 196). Sobre el nexo japonés con la naturaleza, Augustin Berque destaca que “*l'homme ne distinguait pas ce domaine du sien*” (49). Se trata de un maridaje identitario experimentado en la vida misma. Cuando el poeta Bashō declama “lo que es el bambú apréndelo del bambú”, caeríamos en un error, opina Berque, si creyésemos que esta total identificación con el objeto deriva simplemente de una reflexión cognitiva. Se remonta a los orígenes de la civilización nipona y se define filosóficamente como “*la saveur qui naît de l'harmonie entre le subjectif (shukan) et l'objectif (kyakkan), entre l'émotion (aware) et les choses (mono)*” (Berque 51). En la arquitectura tradicional japonesa, por mencionar un caso, destacan soluciones estructurales que vehiculan la unión del sujeto con la naturaleza. La disposición de la vivienda propicia que, “descorridas

las paredes y quedando solo los pilares de madera, la habitación se integre en el jardín, y este en la habitación” (Rodríguez-Izquierdo 309), o como lo expresa Bruno Munari, “las ventanas continuas, correderas, se pueden abrir para contemplar un arbusto, la rama de un árbol, lo suficiente para que la naturaleza entre en la casa” (121).

Un ejemplo significativo es el *yukimi*, una ventana tipo guillotina que se coloca en una puerta corredera *shōji* de papel y madera. Son ventanas para contemplar la nieve a nivel del suelo, estando tumbado en el *tatami*. La ensayista Ryoko Sekiguchi considera este hábito, típico de la arquitectura de Kioto, “el colmo de una estética en ósmosis con la naturaleza” (38), y autores como Tanaka lo estiman “fundamental para la conservación de la naturaleza” (364). Detalles así desvelan la compenetración vital de los japoneses con la naturaleza. Hay asimismo un incuestionable componente corporal en estas interacciones con la naturaleza en entornos construidos. En la apreciación perceptiva de la teoría ambiental, el cuerpo ejerce un papel esencial en su integración con el entorno, por lo que deviene un organismo que Berleant denomina *ecológico*. Para Liu Yuedi (21), esto es lo mismo que decir que el ser humano es una existencia natural en continuidad con otros seres de la naturaleza, idea que considera muy cercana a las sabidurías orientales. No por casualidad, la visión de Watsuji Tetsurō resulta coincidente:

La subjetividad del cuerpo tiene su fundamento en la estructura espacio-temporal de la vida humana. Por eso no es un cuerpo aislado el que llega a convertirse en una subjetividad corporal. El cuerpo como sujeto posee una estructura dinámica que consiste en independizarse uniéndose, y en unirse independizándose. Cuando diversas relaciones de solidaridad se desarrollan en esta estructura dinámica, se hacen concretamente histórico-paisajísticas. (35)

De nuevo, el paralelismo japonés de la estética ambiental se encuentra en la obra de Watsuji. En concreto, la diferencia que hacía Berleant entre lo natural y sociocultural sería replicada por el concepto de “*fudo*”, que Berque ha traducido como “*milieu*”. Según Watsuji, el *milieu* se entiende como el medio humano, frente al “*shizen kankyō*”, que se define como el ambiente

natural. El *fūdo* implica la existencia de un sujeto que está en relación con el medio que le es propio (Berque 2015 2). En esto no debe verse un signo de dualismo sujeto-objeto. Berleant (2017 11) prescinde del artículo “el” y habla solo de “ambiente”, pues lo contrario reforzaría la objetualización separada del perceptor, siendo esto un método de las ciencias naturales, no humanas. Siguiendo con los paralelismos, Watsuji —en la explicación de Berque— aplica idéntica solución cuando evalúa la naturaleza en el entorno japonés:

Dans son rapport à la nature et à l'espace, —rapport qu'on appellera milieu—, la société révèle certains de ses traits fondamentaux. [...] Je ne considérerai donc pas cet environnement comme objet (ce point de vue serait celui des sciences de la nature); mais comme participant du milieu japonais, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, comme participant de ce sujet collectif qu'est la société japonaise. (1987 21)

En esta relación participativa que forma el ecosistema humano, el *fūdo* se perfila como el hábitat del *ningen*, vocablo que sugiere el nexo del sujeto y su ambiente sociocultural. Watsuji distingue las palabras “*ningen*” y “*hito*”, pues la primera tiene que ver con el ser humano en sociedad, mientras la segunda denota el humano individual. *Ningen* remarca la inseparabilidad de lo individual y lo social, de cuerpo y alma, de persona y mundo; designa, en resumen, el mundo humano. No obstante, la clave está en la definición que da Watsuji: “Este mundo humano no es simplemente la naturaleza que nos rodea, sino, ante todo, la sociedad humana. Tampoco se trata simplemente de los seres humanos, habitantes de este mundo” (251). En esta teorización se reconoce el valor ecológico del ecosistema humano, pero al mismo tiempo, se hace notar que el ser humano carece de primacía sobre su multiplicidad relacional. Así salva el escollo de doble pinza. Lo humano en la propuesta de Watsuji aparece *siendo la relación*; lo humano es la salida hacia lo otro, un espacio intermedio que llama “*aidagara*”. Con este término, Watsuji subraya el “*in-between*” de personas, ambiente y otros seres. Relacionado con la no dualidad del Budismo Zen, se trata de un “entre” que elimina al *self* y al otro (Olivares 76). Un *entre* que se refiere finalmente a una forma de vida en común, un entorno estético-social asimilado al sistema ético “*rinrigaku*”, que se apoya en la autenticidad de sus vínculos.

Watsuji invita a pensar en el ser humano y la humanidad al mismo tiempo, representada en cada persona que habita su determinado contexto. El ser humano *ningen* es a la vez individuo y relaciones entre seres y ambiente. Asimismo, en japonés, lo que separa a una palabra de la otra es el kanji 間. Dicho kanji precisamente nos invita a pensar en el espacio que hay entre cada ser humano, pues su significado por sí mismo es “espacio” o “intervalo”. [...] es como si se tratara de un ser humano que está constantemente haciéndose [...]. A través de la vivencia del *rinri* es que el *ningen* llega a ser *ningen*. [...] En otras palabras, gracias a *rinri* somos *ningen*, somos humanos. [...] Para Watsuji, esta es la verdadera base del noegoísmo para la bondad o la compasión, ese ir y venir dialógico entre las personas, las culturas y los ambientes. Parecería ser que la comprensión del *rinrigaku* como ética está en reconocer el *aidagara* como un *entre* que une y separa. (Olivares 67-9)

En este punto, el *rinrigaku* puede asociarse a la teoría de Berleant en los rasgos de ambientalidad y cotidianidad. Sobre el primero, Watsuji incide en la unión de los aspectos climático-naturales y culturales. Está convencido de que la cultura está unida a su topografía y particularidad meteorológica, y que esta reciprocidad forma parte de la vida cotidiana. Esto último incluye valores que se construyen en relaciones comunes, por ejemplo, la acción de abrigar a los niños y ancianos en invierno, o socializar al calor del fuego del hogar. “Por ese motivo, no podemos hablar de un individuo aislado, sino, de nuevo, de una relación o *aidagara* entre individuos” (Crespín 710). Esta ética ambiental se fundamenta en la interrelación inmanente con el entorno. “Existir en *aidagara* es existir en la vida cotidiana, en el paisaje, en la naturaleza viviente” (Kuwano 103). De este planteamiento se concluye una ético-estética ambiental cuya estructura híbrida ha descifrado Yuriko Saito: “I have mentioned that Berleant’s aesthetic engagement is ethically-grounded. At the same time, Watsuji’s ethics based upon the notion of inbetween-ness is aesthetically-informed” (2022 178).

4 · Arquitectura ambiental y “*world-making*”

La estética ambiental no se limita al aspecto natural, sino que expande su atención apreciativa hacia la arquitectura y el diseño urbano, a sabiendas de que una amplia mayoría de experiencias perceptivas acontecen en la ciudad contemporánea (Berleant 2014: 6). Dicho ambiente constituye un modelo de ecosistema de relaciones entre elementos físicos y sociales. En el ecosistema urbano, la arquitectura, en particular, no puede desligarse de estos vínculos, pues influyen directamente en el planeo de los edificios, en su funcionalidad, en el criterio espacial, en su localización dependiendo de las características sociales (Berleant 2010: 126). Dado este carácter inclusivo, la arquitectura es para Berleant un ejemplo de compromiso estético ecológico y los aspectos constructivos deben contribuir a la calidad de vida de los habitantes. El autor especifica que el conjunto urbano es principalmente un producto de la agencia humana, lo cual le sirve otra vez para centralizar las condiciones de experiencia en el ser humano. En concreto, Berleant se cuestiona cómo hacer una ciudad más humana, cómo humanizar la ciudad. De su pregunta parece deducirse que la única pauta para implementar una ciudad ecológica es la calidad vital entendida solo desde el paradigma humano, por diverso que este se presente. En efecto, lo humano se define por las relaciones en el espacio urbano con entes no-humanos que habitan este entorno, pero ello no asegura que estos sean así adecuadamente representados y reconocidos.

El motivo de base, como se ha apuntado, estriba en que la competencia sensorial la encarna un cuerpo perceptivo que no se separa de su condición humana. La capacidad estética se asume, pues, como un rasgo humano, de ahí que el entorno urbano, en tanto que entorno humano, sea considerado el ámbito idóneo para el desarrollo de la atención estética (Berleant 1986). De nuevo, afirma Berleant la coexistencia, en este caso, de los ámbitos humano y arquitectónico, pero lo cierto es que el arte constructivo no se pondera más que por ofrecer oportunidades de experiencia estética humana. Berleant dice que la arquitectura no solamente da forma al espacio, sino que construye un entorno humano. Siendo así, el modelo participativo se aplica asimismo a la arquitectura, en edificios que incorporan recursos ergonómicos e inclusivos, en vez de edificios que intimidan al usuario y resultan opresivos. Según esto,

el modelo participativo tiene el poder de transformar el mundo para que este devenga una confortable vivienda humana (Berleant 2005).

El diseño del ambiente se convierte entonces en un arte situacionado y una “estética social”. La teoría de Berleant establece que un edificio no es un objeto aislado, ya que puede afectar a todo el ecosistema de alrededor. Esto se da de la mano con la actividad ética que todo artista, por el hecho de serlo –apostilla Berleant–, desempeña en colectividad. Un arquitecto afronta un ejercicio de responsabilidad hacia los otros, dado que sus decisiones de algún modo interferirán con realidades circundantes. Desde la estética cotidiana, Saito también se ha dedicado a pensar la responsabilidad que implica el “poder de la estética”, o sea, su poder para condicionar la vida, influir en los hábitos de consumo, dirigir la apreciación sensorial, tener efecto en el medio ambiente, etc. Para la autora, artistas y diseñadores tienen en sus manos este poder y no deben ignorar la correspondiente responsabilidad en la tarea de hacer de este mundo un lugar mejor. Una tarea de “*world-making*” que nos reclama a todos, y que, por otra parte, se podría implantar en paralelo a los objetivos de la estética ambiental:

This world-making project cannot but include macro-level considerations such as environmental consequences, human rights violation, and problematic political causes, and micro-level concerns such as human interactions and caring for non-human objects.
(Saito 2017 226)

De esta forma, la arquitectura se concibe como un arte ambiental y una herramienta para mejorar el mundo. Pero *mejorar el mundo* no quiere decir simplemente *humanizar el mundo*. La misión de *world-making*, aun siendo una estética social, no tendría por qué estar humanamente centrada. Podría entenderse como un compendio no-humano de personas, naturaleza, clima y localidad antropológico-cultural. El ser humano del *world-making* sería, en suma, el *ningen* de una relación de *sonzai* dentro del sistema ético *rinrigaku*. Probablemente no haya mejor ejemplo que el del arquitecto japonés Shigeru Ban. Premio Pritzker en 2014, y desde los años noventa consultor del Alto Comisionado de Naciones Unidas para los Refugiados, su obra se caracteriza por arquitecturas de emergencia para damnificados por desastres naturales.

Cuando se produjeron los catastróficos terremotos y tsunamis de Japón de 2011 y de Sri Lanka de 2004, diseñó proyectos de viviendas reutilizables y climáticamente sostenibles en cuya construcción involucraba a la comunidad. En ambos casos era importante habilitar espacios de transición, cubiertos pero abiertos al exterior, que operasen como lugar de encuentro, centro para actividades comunitarias o incluso taller para reparar las redes de pesca.

Shigeru Ban es famoso por utilizar como material constructivo tubos de cartón desechables, que adapta a las características sociales y climáticas de cada emplazamiento. Así, tras el tifón que golpeó Filipinas en 2013, realojó a los afectados en viviendas construidas con un armazón de tubos de papel, un cerramiento de coco trenzado y una cubierta hecha con hojas de palmera. El sistema permitía edificar en un lugar cercano a los antiguos hogares de los vecinos, sin necesidad de trasladarlos a las casas que ofrecía el gobierno en las afueras. La arquitectura de Ban es ciertamente una muestra de estética ambiental ecológica, por las relaciones que enlaza entre personas, paisaje y entorno; por su modelo participativo —una idea repetida por el arquitecto es que si un edificio no es querido por la gente, no sobrevivirá, esté construido con materiales fuertes o débiles (Vélez 114)—; sin olvidar su estética social, que el japonés acepta como un reto ético. De hecho, se le atribuye abrir la senda a la primera generación de arquitectos de su país que “en vez de entender la arquitectura como conjunto de formas sólidas, la interpreta como un entorno habitable generado por las relaciones o acciones que desarrollan las personas” (Vives 222).

Es más, podría decirse que este programa de *world-making* que cultiva Shigeru Ban amplía la propia teoría ambiental. Berleant promulgaba que la arquitectura, como *engagement* estético, promovía un enriquecimiento de la vida humana más allá de la mera supervivencia, en un nivel existencial por completo satisfactorio (2010 129). En el caso del japonés, la arquitectura sin duda funciona como el *engagement* estético para una vida satisfactoria, pero esta no se define tan solo como humana, y además, satisface plenamente *en la supervivencia*. Mientras que Berleant solicitaba una arquitectura no para sobrevivir sino para vivir, esto es, para hacer una vida humana plena, la arquitectura de Ban impulsa esa vida digna donde las causas ambientales la habían relegado al mínimo. Por ende, en la arquitectura de la emergencia, *vivir sobreviviendo* no es ninguna contradicción. Como puede comprobarse,

esta arquitectura se ubica expresamente en un *in-between*, y alimenta así la estética del *aidagara*: a la vez temporal y duradera, individual y colectiva, urbana y natural, la arquitectura de Ban es una intersección relacional, el *engagement* mismo.

En estas circunstancias, la arquitectura del japonés guarda respeto al ecosistema humano, pero no se limita a la ecología humanamente entendida, es decir, un entorno social donde la naturaleza se pliega a la lectura cultural que se hace de ella. La ética *rinrigaku* prescribe lo humano como el espacio intermedio en el que los participantes devienen otredad. Esta humanidad, basada en la equivalencia identitaria, eleva a su máximo exponente la idea de Berleant de que somos nuestro ambiente, puesto que el resultado ya no es un ecosistema humano, en tanto que de igual modo podría ser un ecosistema natural. En los proyectos de Ban, no es el ser humano el que incorpora la meteorología y geología locales como una relación determinante en la cual participa, sino que *es esa misma relación*. Y por supuesto, el rol activo no lo detenta el *appreciator*, sino el *in-between* humano-naturaleza, en concreto, naturaleza destructiva, con un desmesurado poder de agencia. Por su origen japonés, Shigeru Ban está particularmente sensibilizado con los desastres naturales, sucesos que han desencadenado en la idiosincrasia nipona una aproximación a la belleza natural “en la cual el hombre no está por encima de la naturaleza, sino que forma parte de ella” (Almazán 322). Como observa Masatoshi Takebe (348), uno de los maestros paisajistas más reconocidos de Japón, desde antiguo los japoneses temían el poder de la naturaleza, pero también le mostraban agradecimiento por los bienes que les proporcionaba.

En el País del Sol Naciente, a la lógica fragilidad de las construcciones de madera se añade la omnipresencia de una naturaleza que, si bien a menudo muestra su cara más amable y hermosa, en no pocas ocasiones enfurece con explosivas e incontrolables manifestaciones de fuerza que arrasan con todo lo que encuentran en su camino. Desde tiempos inmemoriales, los japoneses han aprendido a convivir con fenómenos como los terremotos, tifones e incendios. En consecuencia, en el antiguo Japón, la aceptación de la corta vida de los edificios emanaba de la asunción de acontecimientos impredecibles o incontrolables.

Todavía hoy, en pleno siglo XXI y con la ingente cantidad de recursos técnicos de que se dispone, sigue existiendo una sensación semejante en la sociedad nipona. (Vives 235)

Dicha sensación seguramente pervive en la arquitectura de emergencia de Shigeru Ban, junto con el sentido perecedero de las construcciones. El yo japonés se identifica con el curso de los fenómenos naturales, las estaciones, el ciclo vida-muerte y la fragilidad esencial de todo lo existente. El término budista que indica este principio de fugacidad y transitoriedad es “*mujō*”. Esta visión de la existencia como un perpetuo fluir conduce a los japoneses a un “abandono sumiso a la Naturaleza” y a una total “identificación con ella, con la hermosura cambiante de todo el universo” (Lanzaco 117). La honda creencia japonesa de que todas las cosas son impermanentes se aprecia en el sentimiento de la belleza natural materializada en lo frágil y caduco, como en la contemplación de la flor de cerezo en primavera (*hanami*) o las hojas de arce en otoño (*momijigari*).

This is not about praising passivity, but, rather, about becoming reconciled to the inevitable and “enjoying the transience of nature”. Delight in ordinary phenomena —everyday objects and nature surrounding us— comes from a strong conviction that everything accompanying human beings is fragile, especially their own life. Impermanence and mortality make people grow particularly attached to what expresses this sense of transience (mujōkan), for instance, cherry blossoms, which already in early medieval poetry reflected the allure of the ephemeral. (Loska 1)

Mientras *mujō* nace del linaje budista, “*mono no aware*” es el término sintoísta que refiere la identificación del yo con la concepción estética de la impermanencia, pudiéndose interpretar “como el profundo sentimiento de empatía con la belleza perecedera de las cosas” (Lanzaco 113). Asimismo, se podría vincular a la palabra “*nagori*”, también de regusto estético, traducible como “la nostalgia por la estación que termina”. Una de sus acepciones sirve precisamente para describir la huella vital que dejan los desastres naturales.

“*Nagori* designa también las consecuencias, los daños o las secuelas de un acontecimiento, como el *nagori* de un terremoto o de una enfermedad” (Sekiguchi 29). Finalmente, el Budismo Zen aporta el concepto “*wabi-sabi*”, que alude a la apreciación de la belleza en lo modesto, rústico e imperfecto, como el flujo transitorio que busca su verdad en el mundo natural (Juniper 51). Todos estos vocablos tienen en común el rasgo de lo efímero. En *La estética efímera*, Buci-Glucksman distingue lo efímero negativo, es decir, la finitud que atormenta al sujeto occidental, de lo efímero positivo, propio de Oriente, que celebra la vida en comunión directa con el cosmos finito (Vélez 104). La autora reconoce que esa conducta estética de los japoneses envuelve un modo de existencia, es decir, una ética, cuyo fundamento es una “vida-pasaje y paisaje” donde devenir-otro se produce en un espacio entre-cultura (Buci-Glucksman 18).

Sobre esto último, las semejanzas con la teoría ambiental de Berleant son notorias, salvando las particularidades que colorean la estética japonesa. Llegados a este punto, se puede decir que la arquitectura de Shigeru Ban, deudora aún de esta herencia estética, funciona como ecosistema humano-natural, que por tanto protagoniza en igualdad de condiciones la naturaleza no humanizada. Esto consigue una resolución completa de las posibilidades ecológicas que Berleant había segregado. No basta con hacer que el edificio participe de las características del lugar, ni en elegir los materiales según la participación del usuario. Si en las obras de Ban se usan materiales locales y sostenibles, no es solo por su participación en la comunidad y en su clima, sino porque se le reconoce a la naturaleza la misma entidad que a los seres humanos. Es una naturaleza equiparable al cuerpo subjetivado, igualmente perceptiva y activa, que moldea —además de forma radical— su entorno. Es una naturaleza con carácter propio, que se relaciona, aprecia y procede. Por eso, los materiales se seleccionan sopesando cómo los recibirá la naturaleza. El concepto *wabi-sabi* ayuda a entender esta forma de elección, en la medida en que se deben priorizar los materiales orgánicos nacidos de la naturaleza (Juniper 123). Shigeru Ban ha perfeccionado el uso del papel y la madera, materiales fundamentales de larga historia en la arquitectura tradicional japonesa. Los tubos de cartón, que se fabrican como embalaje, son accesibles y se pueden reciclar cuando quedan en desuso. Ban los reutilizó por primera vez en 1986, en una exposición de Alvar Aalto en el MoMA de Nueva York.

Como manifestó el arquitecto: “Nadie hablaba de medio ambiente en ese tiempo, pero yo tenía el firme deseo de respetar el valor de los materiales y de reducir los residuos” (Vélez 112). El mismo criterio lo adecúa a proyectos de viviendas en Japón. “En cada uno de ellos, exploraba nuevas formas de crear una arquitectura con la mínima huella ecológica, tanto durante su construcción como en el momento de su posterior demolición o desmontaje” (Vives 183). Así pues, su compromiso de *world-making* admite la estética ambiental en tanto que estética ecológica.

5 · Conclusión

A Arnold Berleant se le debe haber fortalecido la apreciación estética como un entramado sensible diversificado en una amplia variedad de contextos y situaciones. No solo el arte sino también la naturaleza, el entorno urbano, la comunidad, las relaciones personales, etc., son ahora objeto de una actitud estética ampliada. Aquí reside su mérito de haber transformado la Estética en una materia de ambientes y entornos, aunque todos ellos se definen como “humanos”. Así dice claramente el autor: “*an aesthetic dimension pervades the human world*” (Berleant 2015 4). Según se ha expuesto en estas páginas, la apreciación estética en dicho escenario se dilata para volver a contraerse, ya que todo lo que se puede percibir y por tanto valorar de forma estética, acaba ocupando su puesto en un mundo interpretado desde un único punto de vista, el humano. En este artículo se ha esbozado este doble recorrido de la estética ambiental y se han estudiado varias alternativas que esquivan la centralidad humana en la apreciación estética. Las citadas alternativas se han extraído de la estética japonesa, rastreando procedimientos que revelan su independencia del marchamo humano, un concepto que la sensibilidad nipona aborda desde posiciones no solo humanas.

Sobre todo se ha constatado que la estética japonesa introduce valores que espejan los de la estética ambiental, con la cual mantiene importantes concomitancias. Sucedía con los términos *sonzai* y *fūdo*, tomados de Watsuji Tetsurō, que emparentan con los de ambiente y ecosistema de Berleant. Al mismo tiempo, en aquellos se descubre que lo humano no prevalece sobre la multiplicidad que lo constituye. El aspecto del *in-between*, o *aidagara*, incide en un *engagement* que lleva aparejada la idea de humano como un continuo

devenir-otro, un humano que es la relación con realidades no-humanas, sin que ello se categorice ulteriormente como una cualidad del ser humano. Este espacio intermedio, lugar ambiental del ser japonés, decanta en una ética estética, *rinrigaku*, que resuena en la ética de la teoría ambiental y en el *world-making* de la estética cotidiana. Todo esto se ha analizado aplicado a la naturaleza, defendiendo su equivalencia con el mundo humano, mientras que la estética ambiental la dejaba en manos de la estética ecológica o bien la incluía en la definición de entorno humano. La total identificación de los japoneses con el mundo natural ha permitido hablar de un ser humano que no solo asume la naturaleza como parte de su entorno, sino que comparte con ella su propia identidad; una naturaleza que exalta la impermanencia y la fugacidad. Esta reflexión se ha trasladado finalmente a la arquitectura urbana, que para Berleant es el gran ejemplo de ambiente estético humano. El caso de Shigeru Ban ha servido para explorar las distintas implicaciones del entorno construido y proponer, en suma, un ecosistema no solo humano sino humano-natural.

La interpretación de la estética ambiental que se ha acometido a partir de Berleant invita a dessubstancializar al humano y desestabilizar aún más su criterio ontológico. Se admite que el ser humano es la relación ambiental, pero por otra parte se denuncia que, quizá para apaciguar la intranquilidad que suscita la ambigüedad de esta definición —en la cual solo el sujeto nipón se sentiría cómodo—, se vuelve a codificar, reuniendo esa diversidad bajo la definición de ser humano. En definitiva, todo humano es la relación con su entorno, pero esta no consiste en un fenómeno humano. En lo precedente se han tratado estrategias que desde la estética japonesa ayudan a vislumbrar el potencial real de la identificación con el entorno. Pero en especial se han dado las claves de la afinidad de la estética ambiental y la estética japonesa, se ha sugerido que la segunda podría ser una buena manera de enriquecer la primera, y se han identificado sus aspectos coincidentes, tales como la ubicuidad estética y la fusión de sujeto y objeto. Este trabajo ha mostrado que es posible, y necesario, sentar las bases de una estética ambiental para la cosmovisión oriental, siendo viable una vertiente de la estética ambiental más allá de las demarcaciones tradicionales de la sensibilidad occidental.

6 • Referencias

- Almazán Tomás, David. “El agua en el jardín japonés”. *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coord. Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 2015. 321–333.
- Bahk, Juan W. *Surrealismo y Budismo Zen. Convergencias y divergencias. Estudio de literatura comparada y antología de poesía Zen de China, Corea y Japón*. Madrid: Verbum, 1997.
- Berleant, Arnold. “Cultivating an urban aesthetic”, *Diogenes* 34(136) (1986): 1–18. <https://doi.org/10.1177/039219218603413601>
- Berleant, Arnold. *Aesthetics and Environment: Variations on a Theme*. Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2005.
- Berleant, Arnold. *Sensibility and Sense. The Aesthetic Transformation of the Human World*. Exeter: Imprint Academic, 2010.
- Berleant, Arnold. “Transformations in Art and Aesthetics”. *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, eds. Liu Yuedi y Curtis L. Carter. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 2–13.
- Berleant, Arnold. “Aesthetic Sensibility”, *Ambiances* [Online] (2015). <https://doi.org/10.4000/ambiances.526>
- Berleant, Arnold. “Objects into Persons: The Way to Social Aesthetics”, *ESPES. The Slovak Journal of Aesthetics* 6(2) (2017): 9–18. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6377952>
- Berque, Augustin. *Vivre l'espace au Japon*. París: PUF, 1982.
- Berque, Augustin. “Le miroir de la nature”. *Le Japon et son double*, coord. Augustin Berque. París: Masson, 1987. 21–30.
- Berque, Augustin. “Cosmophanie, paysage et haïku”, *Projets de paysage* 12 [Online] (2015). <https://doi.org/10.4000/paysage.10442>
- Bouso, Raquel, James W. Heisig, Thomas P. Kasulis, y John C. Maraldo (eds.). *La filosofía japonesa en sus textos*. Barcelona: Herder, 2020.
- Buci-Glucksman, Christine. *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena, 2006.
- Carbonell Cortés, Ovidi. “Paraísos occidentales, espacios universales: simbología y representación del jardín japonés”. *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coord. Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 2015. 193–207.

- Crespín Perales, Montserrat. “La dimensión espacial del sujeto en la filosofía de Watsuji Tetsuro”. *Actas del Primer Congrés Català de Filosofia*, coords. Andreu Grau i Arau e Ignasi Roviró i Alemany. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, Societat Catalana de Filosofia, 2011. 704-713.
- Daishi, Yoka. *El canto del inmediato satori (shodoka)*. Barcelona: Kairós, 2001.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- González Valles, Jesús. *Historia de la filosofía japonesa*. Madrid: Tecnos, 2014.
- Juniper, Andrew. *Wabi sabi: the Japanese art of impermanence*. Boston: Tuttle Publishing, 2003.
- Keene, Donald. “Japanese aesthetics”, *Philosophy East and West* 19(3) (1969): 293-306.
- Kuwano, Moe. “La influencia de Watsuji Tetsurō en el pensamiento de Yuasa Yasuo”, *European Journal of Japanese Philosophy* 6 (2020): 95-114.
- Lanzaco Salafranca, Federico. “Valores estéticos: instrucciones de uso”. *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coord. Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 2015. 111-136.
- Loska, Krzysztof. “Impermanence as an aesthetic category in Japanese art”, *Studia Filozoficzne* 33 (2012): 1-13.
- Munari, Bruno. *Artista y diseñador*. Barcelona: GG, 2019.
- Nishida, Kitarō. *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*. Salamanca: Sígueme, 2006.
- Olivares Muñoz-Ledo, Ana. “Caminos entre la diferencia: pensar la educación desde el rinrigaku de Watsuji Tetsurō”, *Interpretatio* 7(2) (2022): 59-82. DOI:10.19130/irh.2022.7.2.00X27S0034
- Rodríguez-Izquierdo Gavala, Fernando. “El jardín japonés visto desde el haiku”. *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coord. Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 2015. 307-319.
- Saito, Yuriko. “Everyday Aesthetics in the Japanese Tradition. *Aesthetics of Everyday Life: East and West*”, eds. Liu Yuedi y Curtis L. Carter. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 145-164.
- Saito, Yuriko. *Aesthetics of the Familiar. Everyday Life and World-Making*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

- Saito, Yuriko. “Aesthetics and Ethics of Relationality: Philosophies of Arnold Berleant and Watsuji Tetsurō Compared”, *Popular Inquiry* 1 (2022): 170–184.
- Sekiguchi, Ryoko. *Nagori. La nostalgia por la estación que termina*. Cáceres: Periférica, 2023.
- Takebe, Masatoshi. “Rocas y flores”. *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coord. Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 2015. 348–359.
- Tanaka, Hiroya. “El árbol y la piedra”. *El jardín japonés. Qué es y no es entre la espacialidad y la temporalidad del paisaje*, coord. Menene Gras Balaguer. Madrid: Tecnos, 2015. 362–368.
- Vélez Bertomeu, Fabio. “Arquitectura de emergencia Repensando la ‘firmitas’ desde Shigeru Ban”. *Arquitectura efímera. Reflexiones sobre la mutabilidad del espacio construido*, coord. Mauricio Trápaga Delfín. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2023. 102–117.
- Vives, Javier. *Arquitectura moderna de Japón*. Gijón: Satori, 2019.
- Watsuji, Tetsurō. *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones*. Salamanca: Sígueme, 2006.
- Yuedi, Liu. “‘Living Aesthetics’ from the Perspective of the Intercultural Turn”. *Aesthetics of Everyday Life: East and West*, eds. Liu Yuedi y Curtis L. Carter. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 14–25.