

La estética de lo cotidiano y el ars contextualis en Asia Oriental

Everyday Aesthetics and East Asia's Ars Contextualis

ROSA FERNÁNDEZ GÓMEZ
Universidad de Málaga

Recibido: 15/09/2011

Aprobado definitivamente: 21/10/2011

RESUMEN

En este artículo, en primer lugar, se realiza una exposición de la corriente de la estética de lo cotidiano en tanto que alternativa a la contraposición entre el arte y la vida generada en el moderno sistema del arte. En segundo lugar, se defiende que, puesto que las raíces profundas a las que se enfrenta dicha estética provienen de presupuestos de la filosofía grecolatina, una mirada al pensamiento estético y a las artes tradicionales de culturas ajenas a nuestros parámetros, como son las de Asia oriental, nos permitirá constatar la pervivencia en las mismas de elementos reivindicados por la estética de lo cotidiano.

PALABRAS CLAVE: ESTÉTICA DE LO COTIDIANO, ESTÉTICA DE ASIA ORIENTAL Y ESTÉTICA OCCIDENTAL, ARTE Y VIDA

ABSTRACT

This essay explores the proposal of everyday aesthetics as an alternative to the traditional art and life opposition generated in the modern system of the arts. Secondly, it holds that, since the deep roots against which everyday aesthetics stands, are located in Ancient Greek philosophy, coming to a summit in the Enlightenment period, a look at traditional arts and aesthetics alien to the Western tradition as is the case with traditional arts in East Asia, allows us to realise their wider compliance with many of the claims of everyday aesthetics. The text also aims at casting some light on the different cosmologies and metaphysical assumptions underlying Greek-based

and East-Asian-based aesthetic reflections as an explanatory key of their opposed views on the relationship between art and reality and between aesthetic and ordinary experiences.

KEY TERMS: EVERYDAY AESTHETICS, EASTERN AND WESTERN AESTHETICS, ART AND LIFE

I. DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA DEL ARTE DIVIDIDO A LAS PRÁCTICAS ESTÉTICAS INTEGRADORAS

EL CRECIENTE INTERÉS QUE HA DESPERTADO EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS la estética de lo cotidiano es una manifestación más en contra de la asociación exclusivista moderna de la experiencia estética y la del arte institucionalizado y en contra de la desconexión de este último respecto de las experiencias ordinarias que acontecen en la vida de las personas. La denominación «estética de lo cotidiano» o «everyday aesthetics» en versión anglosajona, donde ha surgido este ámbito de estudios, podría definirse como la reivindicación de la experiencia estética para ámbitos ajenos al sistema del arte institucionalizado y de las obras de arte: ámbitos tales como la vida cotidiana de las personas y objetos no artísticos tales como las propiedades estéticas de las personas, actividades prácticas y funcionales y, en general, situaciones de la vida diaria. Asimismo, la expresión remite al cuestionamiento de las tradicionales dicotomías y divisiones entre arte elevado o bellas artes y artes populares, entre arte y artesanía o entre experiencia estética y otros tipos de experiencias de tipo científico o cognitivo o de carácter práctico y funcional. Sus teóricos defienden la dimensión estética inherente a actividades tales como la cocina, el deporte, la decoración, el diseño de interiores o la mera ejecución de actividades y observación placentera de las mismas en contextos familiares y funcionales como el de las tareas del hogar; también buscan inspiración en diversas prácticas y artes tradicionales de culturas ajenas a los parámetros de la modernidad occidental, aspecto sobre el que versará la segunda parte de este texto¹.

De entrada, la experiencia estética de lo cotidiano podría parecer una *contradictio in termini*, ya que desde el origen histórico de la estética académica, con la Ilustración y en particular a partir de Kant, su especificidad se basó

1 Cf. SAITO, Yuriko, *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Esta monografía reciente marca un hito importante en la consolidación de este campo de estudios estéticos. Véase también la monografía colectiva LIGHT, Andrew y SMITH, Jonathan, M. (eds.), *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press, 2005 o, desde un enfoque cercano a la semiótica que no abordaré en mi texto por alejarse de mi horizonte teórico, véase el de MANDOKI, Katya, *Everyday Aesthetics: Prosaics, the Play of Culture and Social Identity*. Aldershot: Ashgate, 2007.

precisamente en la distinción de la experiencia estética de las experiencias comunes de tipo placentero que demarcaban el ámbito de lo «ordinario» o «cotidiano»; por ello, parece indicado comenzar describiendo brevemente el porqué de una división sin la cual no se entiende la posterior reivindicación de reunir lo dividido: la experiencia estética y la cotidiana o también, hasta cierto punto, el arte y la vida.

Tal vez, lo primero que deberíamos tener en cuenta con objeto de poder relacionar la estética de lo cotidiano con culturas no-occidentales, es la cercanía a dichos planteamientos que el Occidente premoderno parece mostrar en lo que respecta al contexto funcional y utilitario en el que discurría tanto el proceso creador como el de apreciación del arte. Igual que ocurrió en las tradiciones de Asia Oriental durante milenios –y hasta su occidentalización masiva en el siglo XX–, en el amplio periodo que va desde la antigua Grecia hasta el siglo XVII, la apreciación del contenido de las obras en términos de los logros formales no se desligó de la función o utilidad de las mismas, sino que forma, función y contenido eran apreciados de modo conjunto. Las obras solían ser realizadas atendiendo a propósitos y funciones –sociales, políticas, religiosas, etc.– en un contexto cultural más amplio, que influía tanto en el contenido como en la forma de las mismas, de modo que el deleite en la experiencia de las mismas también estaba condicionado por una serie de prácticas socio-culturales más generales en las que éstas se insertaban.

En cambio, es a partir del siglo XVIII, con el nacimiento del arte y la estética entendidos en un sentido más restrictivo y limitado, como «arte bello» y «contemplación desinteresada», respectivamente, cuando se opera lo que Larry Shiner denomina «la división del arte», una división que, por el lado de la apreciación, dará lugar a la separación de la experiencia ordinaria o cotidiana y la experiencia estética, aplicada preferentemente a la entonces recién inaugurada «belleza artística»². En su recorrido por las distintas formulaciones históricas del concepto de «arte» en Occidente, este autor disecciona con finura los sutiles pasos que se fueron dando a lo largo de los siglos y que se precipitaron con la Ilustración para desvincular el «arte/artesanía» de su dimensión práctica y funcional e «inventar», de este modo, la moderna noción del arte, típica del sistema de las bellas artes, en la que los aspectos formales devienen prioritarios. Nuevas instituciones sociales también surgidas en el siglo XVIII, como los museos y el mercado del arte, las salas de conciertos, la crítica literaria o los departamentos universitarios, proporcionaron el espacio privilegiado para procurar el aislamiento del «arte» y «la experiencia estética» de otros ámbitos de la vida moderna. En su exposición de los cambios operados en el siglo XVIII,

2 SHINER, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, tr. Hyde, Eduardo y Julibert, Elisenda. Barcelona: Paidós, 2004.

Shiner señala que «se había construido una nueva categoría de las bellas artes separada conceptual e institucionalmente de todo contexto relacionado con el uso o el placer cotidiano, lo cual inducía a plantear una separación similar de la experiencia del arte con relación a otros tipos de experiencia. A lo largo del siglo XVIII innumerables artistas, críticos y filósofos intentaron dar respuesta a estos interrogantes en incontables libros, ensayos y cartas que, al final del proceso, desembocaron en la moderna idea de lo estético.»³ Este autor subraya el carácter decisivo que, desde el punto de vista conceptual, llegaría a tener la oposición entre placer y utilidad para la reivindicación de la autonomía del arte y su experiencia, ahora denominada con el nuevo término de «estética», que servía para subrayar con precisión esas nuevas divisiones⁴. Así, en el siglo XVIII, por lo que respecta a la «invención de la experiencia estética», ésta también se sustentó sobre el aislamiento de un tipo especial de placer, refinado e intelectualizado, respecto de los placeres ordinarios, salvaguardándose con ello las aspiraciones elitistas de las clases dirigentes al asociarse ideológicamente distinciones sociales a distinciones estéticas.

Concretamente, el recién inaugurado «placer estético» se iba a justificar, desde los parámetros kantianos, a partir de la noción de desinterés, entendido como contemplación extática de la forma o apariencia externa de los objetos; un desinterés no exento de las paradojas a las que un sistema del arte erigido sobre oposiciones binarias no podía escapar. Shiner nos recuerda que «en el viejo sistema del arte, el gusto solía estar vinculado a un ‘interés’ o propósito fijado para las obras de arte, ya fuera oral, práctico o recreativo; en el nuevo sistema de las bellas artes la respuesta más adecuada fue la de la contemplación desinteresada. Paradójicamente, la idea de un ‘desinterés’ suponía un intenso ‘interés’ en el sentido de una atención concentrada, pero también la absoluta ausencia de *un* interés en el sentido de un deseo de posesión o de satisfacción personal, incluso de tipo moral o religioso.»⁵ Lo paradójico de este nuevo placer estético es que el interés al que estaba asociado era un des-interés consistente precisamente en aislar a la nascente «obra» del contexto práctico y funcional al que anteriormente había estado estrechamente vinculada.

Desde su concepción dieciochesca, el sistema de las bellas artes, sustentado teóricamente por la estética académica, tuvo claros detractores, integrantes de una larga lista de autores a contracorriente que se rebelaban en particular contra las oposiciones entre arte y artesanía, entre arte y ciencia, entre experiencia estética y experiencia ordinaria, entre uso y placer, etc⁶. Las mismas

3 SHINER, Larry, *op.cit.*, p. 199.

4 SHINER, Larry, *op.cit.*, p. 127.

5 SHINER, Larry, *op.cit.*, p. 204-205.

6 Sólo en los siglos XVIII y XIX Shiner menciona, entre muchos otros, a William

Vanguardias del siglo XX resultan del posicionamiento de sus movimientos en torno a esta cuestión fundamental, surgiendo corrientes como el *dadá* o el surrealismo que en su propia auto-denominación como formas de «anti-arte», llevaban impresa ya la idea de la oposición frontal al arte dividido.

Shiner cierra su repaso del *relato del Arte* occidental instando a la inauguración de un «tercer sistema de las artes» que no se erija sobre las consabidas oposiciones entre arte y artesanía, experiencia estética y ordinaria, uso y utilidad, imaginación y destreza, libertad y servicio, etc.⁷ Quisiera interpretar este eventual escenario como una invitación a abrirnos a nuevas formas de experiencia estética tanto en la vida cotidiana de nuestra propia tradición, hoy culturalmente más hibridizada que nunca, como a la procedente del legado artístico y cultural de esas otras culturas hermanas que, al no haber generado el proceso de la modernidad, se han mantenido más al margen de las escisiones de nuestro moderno sistema del arte. El mismo autor menciona el trabajo de Yuriko Saito, quien señala que uno de los beneficios potenciales de entrar en contacto con tradiciones ajenas a nuestro proceso moderno es el de darnos cuenta de las limitaciones de nuestras propias categorías históricas.

Para terminar con el análisis de la propuesta de Shiner, me gustaría tomar el testigo de las palabras con las que cierra su libro y que parecen estar en sintonía con las reivindicaciones de los defensores de la estética de lo cotidiano: «Igual que otros dualismos que han plagado nuestra cultura, las divisiones del sistema del arte sólo pueden trascenderse mediante un esfuerzo sostenido. Creo que, desde siempre, las trascendemos efectivamente en la práctica: lo difícil es nombrar y articular nuestras prácticas»⁸. Precisamente, los autores y corrientes que mencionaré a continuación como precursores de dicha estética coinciden en plantear un profundo cuestionamiento no sólo a la modernidad estética, sino, en la mayoría de los casos, a toda la tradición filosófica occidental, cimentada sobre la racionalidad conceptual y generadora de dualismos excluyentes como el de cuerpo / mente, humano / natural, intelecto / sensibilidad, etc. De todos ellos, será la estética anglo-americana pragmatista la que de un modo más contundente, y a mi juicio definitivo, contribuya a defender una estética de lo cotidiano desvinculada de las instituciones del arte elevado, siendo en el marco académico estadounidense donde dicho movimiento cobra más pujanza en nuestros días y donde podemos constatar el esfuerzo más deliberado por tender puentes con el horizonte artístico y estético de Asia oriental. Por ello, tras una breve alusión a otras corrientes hermanadas en este objetivo desde

Hogarth, Jean-Jacques Rousseau, Mary Wolstonecraft, Karl Marx, William Morris, John Ruskin o Ralph Waldo Emerson.

7 SHINER, Larry, *cit.*, p. 29.

8 SHINER, Larry, *op.cit.*, p. 413.

la tradición europea, me centraré en el escenario anglosajón, donde, como es sabido, el propio pragmatismo es la tendencia más afín al pensamiento europeo «continental», y, al mismo tiempo, a las tradiciones asiáticas.

II. DE LA GÉNESIS DE LA ESTÉTICA DE LO COTIDIANO AL MULTICULTURALISMO ESTÉTICO

Si bien Shiner sitúa a Nietzsche en la estela del movimiento decimonónico de la *religión del arte*, su devastadora crítica de la metafísica occidental y su nihilista afirmación de la vida también permiten situar a este pensador en el origen de otra senda de autores como Heidegger y Gadamer, quienes de un modo u otro conciben el arte y la vida de una manera unificada, ya sea desde la fenomenología, ya desde la hermenéutica. En efecto, obras clave de la estética del siglo XX como la heideggeriana *El origen de la obra de arte* [1952] o la gadameriana *Verdad y método* [1975] indagan sobre nuevos modos de acercamiento al arte en los que la no diferenciación esencial entre arte y vida es una premisa de partida. En este sentido, Gadamer es bastante explícito en su crítica a la estética kantiana y a lo que denomina la «distinción estética» de origen schilleriano⁹. Por otro lado, desde el ámbito francófono y fenomenológico, las obras de Dufrenne y Merleau-Ponty tratan de subvertir la dualidad del sujeto y el objeto estético, de lo mental y corporal. Sin embargo, desde la más radical defensa anglosajona de la estética de lo cotidiano, sus propuestas son consideradas aún demasiado psicologicistas y «arte-céntricas»; un reducto intelectualista les impide librarse de la estructura dualizante que toma como epicentro del debate, por un lado a un hipotético sujeto estético y, por otro, a una obra de arte demasiado incuestionada aún en su carácter autónomo¹⁰. La crítica más radical de la propia función de la teoría por parte del pragmatismo (su conocida tesis falibilista) y la interpenetración que defienden sus autores entre teoría, praxis, ética y, en el caso de Dewey también estética, les prevenirá a sus defensores de caer en las mencionadas posiciones intelectualistas, dualizantes y deudoras de la ideología filosófica grecolatina.

En efecto, desde la estética pragmatista –otra posible *contradictio in termini*– iniciada por John Dewey y revitalizada recientemente por Richard Shusterman y otros, se viene realizando una labor decidida en defensa de la dimensión estética de la vida humana y del *arte de vivir* como una aspiración legítima en la que confluyen ética y estética. John Dewey, desde un enfoque

9 GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, tr. de Agapito, Rafael y Agud, Ana. Salamanca: Sígueme, 1975, p. 125.

10 Cf. BERLEANT, Arnold, *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1991 y SHUSTERMAN, Richard, *Pragmatist Aesthetics*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2000 (segunda edición).

naturalista, biologicista y evolucionista, fue pionero en defender una esencial dimensión estética en la vida de las personas. Entendió el arte como un modo de experiencia privilegiada, caracterizada por una percepción y sentimiento intensificados bajo la forma de una totalidad coherente («an experience»), pero inserta en el flujo normal de las experiencias vitales ordinarias; estas últimas se caracterizarían por la relación de intercambio y adaptación armónica entre el organismo vivo y su medio ambiente. Su conocido texto de 1934 *Art as Experience* se abre ya enunciando la tarea de «restaurar la continuidad entre las refinadas e intensificadas formas de experiencia que son las obras de arte y los eventos cotidianos, acciones (*doings*) y sufrimientos que universalmente se reconocen como formando parte de la experiencia»¹¹. Dewey propone numerosos ejemplos de experiencias cotidianas que de modo espontáneo despiertan vivamente la atención de las personas, movidas por el deleite sensorial tanto de observadores como de activos participantes, como el ama de casa que atiende sus plantas o el mecánico inteligente que, gozosamente absorto en la ejecución de su trabajo, mima sus herramientas; llega incluso a incluir en ese tipo de experiencias todas aquellas que, por pertenecer al ámbito del entretenimiento, apenas nos atrevemos a considerar como arte¹². Restaurar la continuidad entre la experiencia del arte y las demás experiencias vitales es la tarea del proyecto deweyano, que permite erigir a este autor en el fundador de la estética de lo cotidiano¹³.

De hecho, su conocida «tesis de la continuidad» pretende en realidad oponerse a la larga lista de dicotomías que han impregnado el conjunto de la tradición filosófica occidental desde su origen: lo refinado o elevado *vs.* lo aplicado o práctico, lo elevado *vs.* lo popular, las artes espaciales *vs.* las artes temporales, lo estético *vs.* lo cognitivo y lo práctico, los artistas *vs.* la gente ordinaria o su audiencia. Como comenta Shusterman, «Para asegurar dicha continuidad en la estética, Dewey extiende su asalto al pensamiento dicotómico para socavar dualismos más básicos subyacentes que refuerzan el secuestro y

11 «This task is to restore the continuity between the refined and intensified forms of experience that are works of art and the everyday events, doings, and sufferings that are universally recognized to constitute experience», en DEWEY, John, *Art as Experience* en DEWEY, John, *The Later Works, 1925-1953* (Vol.10:1934). Carbondale: Southern Illinois University Press, 1989, p. 9.

12 DEWEY, John, *op.cit.*, p. 11

13 Dewey se pregunta: «How is it that the everyday making of things grows into that form of making which is genuinely artistic? How is it that our everyday enjoyment of scenes and situations develops into the peculiar satisfaction that attends the experience which is emphatically esthetic?» (*Art as Experience, cit.*, p. 18) Y más adelante, sobre las condiciones de la experiencia estética, señala: «these conditions are the conditions and factors that make an ordinary experience complete» (*Art as Experience, cit.*, p. 18).

la fragmentación de nuestra experiencia del arte. Los más destacados de estos son las dicotomías del cuerpo y la mente, lo material y lo ideal, pensamiento y sentimiento, forma y substancia, hombre y naturaleza, sí mismo y mundo, sujeto y objeto y medios y fin»¹⁴. Precediendo a un gran número de autores, interesados también en disolver la brecha kantiana abierta entre ética y estética, Dewey denuncia que la compartimentalización y espiritualización del arte hayan traído aparejado el empobrecimiento de la experiencia cotidiana de la gente en el contexto del mundo industrializado capitalista.

Crispin Sartwell considera que, tras el origen deweyano de la estética de lo cotidiano, a partir de los años setenta y ochenta del pasado siglo, este ámbito de estudio se bifurca en tres líneas de desarrollo solapadas entre sí: una primera línea de interpretación y reelaboración de la estética del propio Dewey, a través de la obra de pensadores como Richard Shusterman y Thomas Alexander; una segunda línea centrada en recuperar para la estética otro tipo de objetos y modos de experiencia humana, ejemplificada en las propuestas de autores como Arnold Berleant o Yuriko Saito; y, por último, una tercera línea, que propugna el «multiculturalismo estético» a partir de la inclusión de las concepciones del arte y de la experiencia estética en culturas no-occidentales, en las cuales este autor sitúa su propio trabajo así como los de Kathleen Higgins o los de Mara Miller¹⁵.

Para mi ulterior reflexión de tipo intercultural, me apoyaré sobre todo en las propuestas de Berleant, Saito, Shusterman y el propio Sartwell. Tanto Berleant como Shusterman subrayan en distintos lugares cómo el desinterés estético kantiano tiene hondos precedentes en la tradición epistemológica griega. En efecto, desde Aristóteles, se adopta un modelo contemplativo para la experiencia cognitiva, caracterizado por la dicotómica separación entre sujeto y objeto del conocimiento, siendo la distancia en virtud de la cual surge el *theoros* u observador, el precedente más claro del moderno sujeto estético¹⁶. Berleant, concretamente, acusa a la tradición dualista occidental de separar la conciencia del mundo externo, y sostiene que este enfoque asume una estructura de la experiencia que, aunque sólo se da en el plano teórico de una tradición cultural concreta (la occidental desde Kant en adelante), se ha extrapolado indebidamente bajo el emblema universalista ilustrado¹⁷. Frente a ello, defiende que, desde siempre, el modo de desarrollarse las propias prácticas artísticas y los modos

14 SHUSTERMAN, Richard, *op. cit.*, pp. 13-14. [traducción propia] Si no se indica lo contrario, las traducciones de textos en inglés en este artículo son de la autora.

15 SARTWELL, Crispin, «Aesthetics of the Everyday» en LEVINSON, Jerrold, *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2005, p. 766.

16 Cf. BERLEANT, Arnold, *op.cit.*, p. 13 y SHUSTERMAN, Richard, *op. cit.*, p. 35-36.

17 BERLEANT, Arnold, *op.cit.*, p. 14.

de experimentar el arte han contradicho esta asunción de la filosofía teórica, siendo esto del todo palpable en el arte del siglo XX, caracterizado por tratar de involucrar activamente al espectador desde todos los ángulos posibles. Para demoler este andamiaje teórico dicotómico, los defensores de la estética de lo cotidiano proponen la noción de experiencia como acto unitario o de fusión, donde las fronteras entre arte y vida, sujeto y objeto, arte y experiencia estética se difuminan. Así, la experiencia del arte deviene una experiencia que, en deuda con Dewey, se denomina «de continuidad»; una experiencia que, en palabras de Berleant, «une al perceptor con el mundo en complejos patrones de reciprocidad»¹⁸. Esta experiencia unitaria y holística, basada en la integración perceptual del receptor y el objeto, se da siempre en una situación estética o *aesthetic field*, en una concreción práctica y vital que, a su vez, es lo propio del ámbito estético en tanto que percepción sensible.

La línea de trabajo iniciada más recientemente por Yuriko Saito se distingue principalmente por reclamar para la estética ámbitos ajenos a los debates «arte-céntricos» y a sus instituciones. Saito cuestiona el carácter extraordinario que se le concede a la experiencia estética; incluso el propio Dewey parece ser presa de esta concepción de la experiencia estética como algo especial y, por ello, excepcional en nuestras vidas¹⁹. Saito defiende, en cambio, el objetivo de ayudar a redescubrir y valorar los potenciales estéticos que rodean nuestra vida cotidiana como gemas escondidas en lo familiar; objetos y actividades que, precisamente por su cercanía y apariencia trivial y mundana, son normalmente rechazados²⁰. Como ejemplo de estos aspectos de nuestra vida cotidiana, Saito elabora una *green aesthetics* desde la que defiende el valor estético de paisajes «no monumentales» de nuestro entorno como los humedales, pero también reivindica la dimensión estética para la realización de tareas cotidianas aparentemente tan prosaicas y anodinas como el acto de tender la ropa o el ordenamiento de la basura²¹. Por su origen nipón, Saito también ha explorado la estética y la cultura japonesa resaltando aspectos de la misma relativos a las reivindicaciones de la estética de lo cotidiano, como puede ser el arte de envolver, la cocina o la dimensión moral de la estética²².

18 BERLEANT, Arnold, *op.cit.*, p. 45.

19 SAITO, Yuriko, *op.cit.*, p. 44-45.

20 SAITO, Yuriko, *op.cit.*, p. 50.

21 Sobre la estética de paisajes «no-monumentales», *cf.*, SAITO, Yuriko, «The Aesthetics of Unscenic Nature», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 56, nº 2, 1998, pp. 101-111. Sobre el arte de envolver en Japón, *cf.* SAITO, Yuriko, «The Japanese Aesthetics of Packaging», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 57, nº 2, 1999, pp. 257-265.

22 *Cf.* SAITO, Yuriko, «The Moral Dimension of Japanese Aesthetics», en *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 65, nº 1, 2007, pp. 85-97.

Ambos, Saito y Sartwell, se han aproximado a culturas asiáticas con un objetivo entre descriptivo y reivindicativo de los valores estéticos de las mismas. Además de Saito, Sartwell, como Berleant y Shiner, abogan por la ampliación del concepto de arte mediante la recuperación de aspectos relativos a los sentidos de la *techné* griega, el *ars* latino, pero también, añade Sartwell, el *shilpa* hindú o el chino *shu*, donde podría entenderse por arte toda actividad desarrollada con talento y dedicación, siendo el disfrute en la propia ejecución un signo inequívoco del carácter artístico de la actividad en sí. Como la antigua máxima atribuida a Demócrito que decía que el arte imitaba a la naturaleza en su modo de proceder y no en sus productos, esta concepción del arte atiende al proceso y a nuestra actitud durante el mismo más que a un supuesto producto acabado como resultado; lejos de la actitud formalista kantiana, es el propio entusiasmo participativo, –el *engagement* al que se refiere Berleant o la *fusion* de la que habla Sartwell– lo que nos hace estar absortos y retroalimentados por el disfrute en el transcurso de la actividad artístico/estética²³.

Por otro lado, son numerosos ya los estudios que evidencian la conexión entre el pragmatismo y el pensamiento asiático, desde el propio Dewey, quien pasó dos años en China y uno en Japón, a especialistas actuales en pensamiento asiático de la Universidad de Hawai, como Roger T. Ames, cuyos trabajos han orientado a Shusterman en su acercamiento reciente a China y Japón²⁴. Los elementos en común son claros: la concepción de la filosofía como tarea eminentemente práctica, evidenciada en el pragmatismo estético por el énfasis en la noción de experiencia, y la estrecha vinculación entre ética y estética, rasgo unificador de la estética asiática en su conjunto; el posicionamiento metafísico dominante en Asia Oriental tendente a concebir unificadamente los ámbitos de lo humano y lo natural, que Dewey desarrolla con su enfoque naturalista-biologicista; la ausencia de oposiciones excluyentes y dicotómicas: entre artes elevadas y artes populares, entre sentidos elevados y toscos, entre sensibilidad/emocionalidad y pensamiento/razón, entre lo somático/corporal y lo mental/intelectual.

23 SARTWELL, Crispin, *The Art of Living. Aesthetics of the Ordinary in World Spiritual Traditions*. New York: SUNY, 1995, cap. 1. Cf. FERNÁNDEZ GÓMEZ, Rosa, «Transculturalidad y arte contemporáneo: la no-dualidad como horizonte de la estética», en PUELLES, Luís y FERNÁNDEZ, Rosa (eds.), *Estéticas: Occidente y otras culturas*, en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 9, 2004, pp. 103-122.

24 V. DEWEY, John, *Lectures in China, 1919-1920*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1973; SHUSTERMAN, Richard, «Pragmatist Aesthetics and Confucianism», en *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 43, No. 1, Primavera 2009, pp. 18-29, y SHUSTERMAN, Richard, «Pragmatism and East-Asian Thought», en *Metaphilosophy*, Vol. 35, Nos. 1/2, enero de 2004, pp. 13-43. Sobre Roger T. AMES ver *infra*.

A continuación, realizaré un acercamiento breve a ciertos elementos de las tradiciones artísticas y estéticas de Asia Oriental con objeto de mostrar la conexión entre aspectos metafísicos y estéticos de estas culturas, los cuales ayudan a explicar la importancia que tiene en ellas la propia vida en la concreción de su discursar como epicentro de la experiencia estética y de las prácticas artísticas. Pero antes de ello, convendría recordar que toda la reivindicación de la estética de lo cotidiano es indisociable de la compartimentalización de la vida moderna a la que han dado lugar los modos de producción ligados al capitalismo y a las modernas sociedades occidentales, tan criticada ya por Dewey; en ese sentido, sería obvio que, tanto en el Occidente premoderno como en las culturas asiáticas premodernas, estas reivindicaciones estarían fuera de lugar. Ahora bien, como la semilla de la división del arte occidental se encuentra en los planteamientos filosóficos griegos, una alusión comparativa a los planteamientos filosóficos de Asia Oriental permite constatar por qué estas tradiciones han sido desde siempre más proclives a favorecer la experiencia estética en la vida cotidiana. Para mostrar esto último me basaré en la concepción de la realidad en términos estéticos y de la filosofía y las artes como *ars contextualis*.

III. FILOSÓFICO *ARS CONTEXTUALIS* Y POÉTICA ATENCIÓN A LA INMANENCIA SITUACIONAL COMO PREMISAS DE LO COTIDIANO EN ASIA ORIENTAL

De todas las grandes tradiciones culturales y artísticas ajenas a los parámetros occidentales, las conocidas conjuntamente como culturas de Asia Oriental (China, Corea y Japón) son las que, de entrada, permiten una comparación con Occidente más atractiva por similitudes aparentes con nuestra tradición. Entre ellas, cabe mencionar la temprana invención de la escritura en China y su dilatadísima historia de tratados filosóficos, en particular los relativos a la teoría y a clasificación histórica del arte; parece ayudar también la importancia concedida a artes como la poesía, la música o el teatro, pero sobre todo por la centralidad de la pintura, siendo ésta, además, de tipo representativo. A este respecto, cabe mencionar que, a partir de la Dinastía Song (960-1279), se constituyó una importante academia de pintura en la Corte imperial. Este hecho traería aparejado un duradero debate sobre la distinción buscada por parte de los pintores-artistas *amateurs* (*literati* o «letrados») de los meros pintores-artesanos, profesionales de la Corte, aunque los letrados, lejos de los ideales de autonomía artística, reivindicaban su práctica como modo de cultivo de sí y perfeccionamiento moral. Los parecidos con Occidente, por tanto, son más aparentes que reales, como da fe el hecho de que, de todos los objetos procedentes del Lejano Oriente a través de la Ruta de la seda, la pintura nunca

ocupara un lugar importante, abundando las críticas despectivas hacia la misma hasta la llegada de las Vanguardias²⁵.

La radicación esencial de las manifestaciones artísticas de Asia Oriental en la propia vida y la facilidad para la experiencia estética en el contexto de la vida cotidiana podría abordarse atendiendo a diversos factores y enfoques. Siguiendo a Craig Clunas en su análisis de la conexión entre artes y legitimación del poder de las clases dirigentes en China, podría argüirse que este hecho contravendría la aspiración democratizadora de los defensores de la estética de lo cotidiano²⁶. Sin embargo, el enfoque que adoptaré en este punto no es tanto de índole socio-histórica, sino teórico-filosófica, basado en la articulación del discurso estético del que son expresión las prácticas artísticas de Asia Oriental y los modos de la apreciación estética, ya sea de formas de arte reconocidas, ya de otras actividades cotidianas no tan reconocidas en su dimensión estética.

Desde este plano, una primera clave explicativa nos la ofrecen Roger T. Ames y David L. Hall al defender la dimensión estética del pensamiento chino como parte de su enfoque inmanentista inspirado en la observación poética del entorno natural, como evidencian los tratados clásicos *Yi Jing*, *Dao De Jing* y *Zhuang Zi*. Esta atención a los incesantes cambios y al orden en la sucesión de los mismos en el universo natural le confiere al pensamiento chino una dimensión que, por comparación con el nuestro, se revela eminentemente estética, más que metafísica, moral o teológica. En este sentido, David L. Hall y Roger T. Ames proponen concebir el pensamiento chino en su conjunto como un *ars contextualis* dominado por un sentido del orden estético; ello se debe a la importancia que en el mismo reciben las cosas particulares entendidas procesualmente como eventos únicos y, por ello, inabarcables bajo la abstracción del concepto; un *logos* conceptual abstracto, por otra parte, altamente estimado en la epistemología occidental y al cual se contrapuso ya desde Grecia la *aisthesis* como «percepción sensible» que en su inmediatez permanece siempre única en su particularidad. Ambos autores afirman: «los pensadores chinos buscaron la comprensión del orden a través de la disposición artística de las cosas, un proceso participativo que no presupone que haya rasgos esenciales o principios determinantes que sirvan como fuentes trascendentes de orden.

25 Maite González Linaje ha venido investigando estas cuestiones en los últimos años, como se aprecia en su contribución a este volumen. Cf. GONZÁLEZ LINAJE, María Teresa, «Razones y desencuentros en los paralelismos estéticos entre el arte oriental del paisaje y el paisajismo romántico europeo del siglo XIX», en *Orientando. Temas de Asia Oriental*. Vol. 1, octubre 2010, pp. 27-64.

26 Craig Clunas subraya este hecho con su modo de ordenar la narración de la historia del arte en China a partir de los contextos socio-políticos más amplios en los que las prácticas artísticas se insertaban. Cf. CLUNAS, Craig, *Art in China*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

El arte de contextualizar persigue comprender y apreciar la manera en la que las cosas particulares, presentes a-la-mano son, o pueden ser, correlacionadas lo más armónicamente posible. Los pensadores chinos clásicos situaron la energía de la transformación y el cambio dentro de un mundo que es *zi ran*, autogenerativo, y encontraron las relaciones más o menos armónicas entre las cosas particulares a su alrededor como la condición natural de las cosas, sin necesidad de apelar a un principio ordenador o agente explicativo»²⁷.

En Occidente, el sentido del orden es concebido como uniformidad y regularidad según un ordenamiento lógico o racional del cosmos, sometido a leyes causales y patrones formales. Lejos de la típica visión organicista en la que se ampara la estética occidental clásica, que apela al orden en términos de uniformidad, el sentido del orden chino –señalan Hall y Ames– es estético por la importancia crucial que concede a la unicidad y concreción de sus particulares; por ello, estos autores prefieren considerar a este tipo de orden chino como «acosmológico» y dotado de un fuerte carácter inmanentista al no haber ningún orden dominante²⁸. Concretamente, como señalan estos autores, en China el *ars contextualis* consiste en la correlación armónica entre las cosas particulares que pueblan un cosmos concebido artísticamente como poder de autogeneración. El arte de correlacionar y armonizarse, que se convertirá en un criterio estético en las artes del pincel, se da ante todo en la propia vida como atención a los acontecimientos sensibles, únicos en su concreción contextual; unos «acontecere» que, a la vez, se ajustan a leyes más vastas que gobiernan el curso (*dao*) de los acontecimientos, de ahí la posibilidad de predecir el futuro según el *Yi Jing*.

Por otra parte, el budismo, de gran influencia en las artes a partir de la dinastía Tang (618-907), y concretamente el de la escuela mahāyāna (budismo chan), al proclamar la superación del plano discursivo ordinario del ego mediante la identificación entre el mundo fenoménico (*saṃsāra*) y el de la iluminación (*nirvāṇa*), reivindica la sacralización de lo cotidiano. Particularmente, en la

27 HALL, David, L. y AMES, Roger, T., *Chinese Philosophy*, en Craig, E., (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. London: Routledge, 1998. Accedido desde la versión electrónica en: <http://www.rep.routledge.com/article/G001SECT1>. [01/06/2011]. Cf. HALL, David, L. y AMES, Roger T., *Thinking through Confucious*. New York: State University of New York Press, 1987, pp. 131-138.

28 Frente a nuestro ideal occidental del orden matemático del que se deriva el ordenamiento de la perspectiva como sistema de representación visual en pintura, basado en la jerarquización de un único punto central estático, el orden visual chino, apreciable en sus pinturas, es secuencial (de ahí las comparaciones con el lenguaje filmico), siendo esta particular estrategia para insertar la temporalidad en el espacio bidimensional una estrategia visual para poder prestar atención a cada individualidad concreta representada en el cuadro.

versión japonesa del Zen, se concede una gran importancia a la apreciación de los aspectos más nimios y aparentemente fútiles o desagradables de la existencia, debido a la aspiración budista a no emitir juicios de valor y a igualar todos los fenómenos por su «dignidad factual» desde el punto de vista de la iluminación. Precisamente, la apreciación no-intelectual de la «talidad» de cada cosa concreta por el hecho de estar «aquí y ahora» será uno de los principales retos que proponga el budismo *chan*, para los cuales las artes se convertirían en vías y técnicas privilegiadas, siendo muchos los monjes budistas aficionados a las artes del pincel en estas culturas, como Wang Wei (699-761) en China o Sesshū (1420-1506) en Japón.

Asimismo, las espiritualidades más minoritarias de Corea y Japón, el chamanismo o *muismo* y el shinto respectivamente, por su filiación cercana al animismo, tendente a ubicar lo espiritual en lugares, objetos y seres concretos e inmanentes con los que es posible entrar en contacto, refuerzan la tendencia inmanentista, meta-discursiva y poética hacia el ámbito cercano que nos rodea.

IV. REPRESENTAR LA ESENCIA PARA ALCANZAR LA VIDA QUE PASA

Habría otros muchos aspectos que destacar de la teoría estética y de las prácticas artísticas asiáticas para corroborar algunas de las propuestas de la estética de lo cotidiano; aunque, por su extensión, este no es el lugar para ello, sí podemos al menos apuntar algunos rasgos distintivos que subrayen la conexión arte-vida.

Desde el plano del lenguaje formal, por ejemplo, el predominio de la línea curva se podría interpretar como una traducción al lenguaje visual del énfasis filosófico en lo procesual entendido como armónica alternancia de opuestos (*yin-yang*), y en general del carácter fluido y procesual de la propia realidad con cuyo discurrir creativo se engarzan las artes sin solución de continuidad. Este elemento se aprecia ya en la decoración de los antiguos bronce de las dinastías Shang (c.1500-c.1050 a.n.e.) y Zhou (c.1050-221 a.n.e.) o en la típica concavidad de las techumbres a partir de la dinastía Han (206 a.n.e.-220) o, en la predilección por los arcos cerrados en las estructuras de jardines y otras formas arquitectónicas similares; pero donde la suave línea curva brilla con luz propia es en la pintura, continuándose en un tipo de escritura pictográfica en la que, como en pintura, la gestualidad del trazo es determinante y prueba de la unión arte-vida, pues es imposible la rectificación.

En la pintura, en concreto, es de obligada mención el hecho de que ésta, siendo figurativa y tomando principalmente al entorno natural y a menudo intimista como protagonista, no busque la replicación perceptual, tan estimada

en Occidente. Por eso, desde el punto de vista chino, afirma Li Zehou²⁹ que la fotografía, aunque sea testigo fiel de la vida, nunca podrá reemplazar a la pintura; ésta última, en el contexto de Asia Oriental, no pretende inmortalizar las apariencias externas –algo por lo que podría ser incluso devaluada–, sino fundirse con el ritmo vital interior de lo representado a partir de la armonización del artista con el fluir vital que atraviesa los objetos. El trabajo posterior con el pincel, concebido como una extensión más del propio cuerpo del artista, es en realidad concebido como fruto de la conexión con un canal de energía (*qi*) que supera a ambos, pintor y obra, y que es el de la propia vida que pasa. La primera ley de la pintura de Xie He (s. VI) así lo propugna, cuando sostiene que la pintura debe estar en resonancia de espíritu (*qiyun*) con el movimiento de la vida (*shendong*) y cuando en el segundo canon subraya la importancia del trabajo del pincel, que debe estar dotado de la fuerza necesaria para transmitir la estructura interior de las figuras³⁰. Son numerosas las historias que subrayan, en clave bastante inversa a la del Pígalión griego, cómo los artistas se sumergen hasta desaparecer en el interior de sus obras o cómo los objetos pintados cobran vida y escapan de los cuadros, no por el parecido externo con la realidad representada, sino por la transmisión del *qi* o hálito vital mediante la pintura³¹.

Esto explica un rasgo dominante de la estética del arte asiático: la representación del ritmo interior o esencia escondida tras las apariencias, una esencia que elude las formas fijas de las apariencias externas y que, por ello, sólo se puede representar de modo poético, mediante la sugerencia y la reticencia; sólo con una actitud poética de apertura y receptividad, en consonancia con la célebre naturalidad y espontaneidad taoísta, es posible reproducir las correlaciones, permitiendo, con ello, la resonancia estética en el receptor de la obra. Incluso si se trata de paisajes monumentales como los del gran pintor de la dinastía Song Guo Hsi (c. 1020-c. 1090), el objetivo de los mismos, no es perdernos en la contemplación extática, abrumados por el parecido realista, sino que, en palabras del pintor: «a la visión de dichas montañas pintadas corresponden los similares estados de ánimo que se despiertan en el hombre. Es como si realmente se estuviera en esas montañas, existen como si fueran reales y no pintadas. El vaho azulado y el sendero blanco excitan el deseo de caminar hacia allí [...] La contemplación de buenas pinturas nutre estos deseos. Los lugares se hacen

29 ZEHOU, Li, *The Path of Beauty. A Study of Chinese Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1994, p. 197.

30 V. BUSH, Barbara, «Chinese Aesthetics: Painting Theory and Criticism», en KELLY, Michael (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. I. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 369.

31 V. por ejemplo, el cuento «Cómo se salvó Wang-Fò», en YOURCENAR, Marguerite, *Cuentos orientales*, tr. Enma Catalayud. Madrid: Santillana, 2008, pp. 13-32.

reales y el significado de estos cuadros es delicioso»³². Por eso, en virtud de la cosmovisión correlacional, se suele decir que la «naturaleza muerta» o en inglés el *still life*, como modo de denominar al género pictórico del bodegón, es mucho más que un oxímoron en el caso de la pintura china.

Por último, esta atención a la continuidad entre el arte y la vida se lleva a cotas insuperables en la estética japonesa debido en gran medida a la confluencia de las posiciones previamente mencionadas del Zen y el Shinto respecto a la importancia de lo cercano y concreto. En este sentido, Saito ha señalado que el rasgo más representativo de la estética japonesa es su igualitarismo, es decir, el hecho de que las preocupaciones estéticas afectan por igual a todas las áreas de la vida de las personas³³. Así, actividades cotidianas como la comida, el baño, el acto de envolver regalos o ejercicios físicos como el tiro con arco o la esgrima se aprecian estéticamente mientras permanecen integradas en las rutinas diarias. Tal vez, el ejemplo más claro de dicha integración lo ofrezca la ceremonia del té (*cha-do* o *cha-no-yu*), que convierte un acto tan mundano como el de tomar té con pasteles en toda una ceremonia ritualizada, destinada al goce sensible de todos los sentidos; un acto que, en virtud de su ritualización, nos invita a darnos cuenta del carácter valioso de cada momento de nuestras vidas por ser único e irrepetible.

Hay una serie de criterios de la experiencia estética genuinamente nipones, marcados por la influencia zen, que contribuyen a poner el acento en la cotidianidad, por ser éste el contexto en el que más se aprecia la unicidad y «talidad» de las cosas. Entre ellos, cabe mencionar *sabi* (la belleza solitaria, expresada a menudo en la poesía *haiku*) o *wabi* (la belleza rústica y pobre que acompaña a la ceremonia del té). Incluso en la experiencia de *yūgen* (tristeza asociada al misterio y a la profundidad, transmitida sobre todo en el teatro *nō*) se alude a la transitoriedad del mundo, al buscarse en la tristeza de la fugacidad de la vida, un consuelo a través del goce sensible de sus aspectos estéticos. La mayoría de las categorías estéticas japonesas refuerzan una tendencia minimalista caracterizada por preferir lo que Saito denomina una «estética de la insuficiencia». Asimismo, una honda preocupación moral penetra toda la sensibilidad estética japonesa y se hace patente en actividades tales como el diseño de los objetos y en la arquitectura; así, se traducen y equiparan las actitudes éticas de respeto (hacia los materiales, por ejemplo en los jardines o el arreglo floral o *ikebana*) y el cuidado y respeto hacia los demás seres humanos mediante disciplinas artísticas que contribuyen, siguiendo una inspiración budista más o menos

32 RACIONERO, Luís, *Textos de estética taoísta*. Madrid: Alianza, 1983, p. 68.

33 Cf. SAITO, Yuriko, «Japanese Aesthetics: Historical Overview», en KELLY, Michael (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics, cit.*, vol. II, pp. 545-552.

lejana, a la superación de la mentalidad egocéntrica. Esta actitud de humildad por parte del artista permitirá que los objetos le revelen su esencia interior.

En conclusión, tras indagar en la problemática cimentación de la experiencia estética en Occidente a partir de su exclusión de la vida cotidiana de las personas y señalar algunos de los motivos latentes que proceden del legado filosófico greco-latino, he pretendido mostrar algunos aspectos de discursos filosóficos y estéticos alternativos donde dicha división no ha tenido lugar. La idiosincrasia filosófica de Asia Oriental, penetrada de una sensibilidad mucho más poética y, por ello, estética, se ha mostrado históricamente más acertada y eficaz que la nuestra a la hora de trazar la continuidad entre el arte y la vida. Lo que según Berleant y Shiner, desde siempre venimos haciendo en la práctica, llámese artística o no, pero no nos atrevemos a nombrar con una teoría filosófica, por estar ésta pertrechada bajo el parapeto de la abstracción conceptual, pide hoy ser nombrado mediante la defensa de la estética de lo cotidiano. El propio recorrido trazado por la filosofía del siglo XX, destinado muchas veces a deshacer lo construido, nos permite acercarnos, con movimientos como el pragmatismo estético y la estética de lo cotidiano, a las culturas tradicionales de Asia Oriental. En ellas, con premisas filosóficas más estéticas que las nuestras, se ha favorecido la natural integración de las prácticas artísticas en la vida cotidiana de las personas. Como señala Berleant, «el arte no consiste en objetos sino en situaciones en las que ocurren experiencias»³⁴ y en esa medida, podemos añadir, nuestra propia vida será siempre el escenario ineludible en el que debemos buscar el acontecimiento del arte.

34 BERLEANT, Arnold, *Art and Engagement*, cit., p. 48.

