

PASAJES

Una de las frases más citadas y peor interpretadas de Wittgenstein es la proposición con la que se cierra el *Tractatus Logico-Philosophicus*: “de lo que no se puede hablar hay que callar”. Los problemas estéticos, al igual que los éticos, formaban parte de ese mundo infinito de lo que no viene al caso, ante el que sólo cabía el recurso al silencio a riesgo de incurrir en un delito de lesa sintaxis. No obstante, la educación estética había constituido una parte esencial en la formación del joven Wittgenstein, como correspondía a una familia de la alta burguesía de la Viena de principios del siglo XX. Paul, el hermano mayor, fue un prestigioso concertista de piano en la Europa de aquel tiempo, y el propio Ludwig proyectó para su hermana una casa que está considerada como uno de los paradigmas del funcionalismo arquitectónico. Como señala en el texto que constituye esta nueva entrega de *Pasajes*, las *Lecciones de estética* están más cerca del Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas* que del que escribiera el *Tractatus*. Especialista en la obra de Ludwig Wittgenstein, la doctora Carla Carmona Escalera proyecta, a la luz de las expresiones del arte de nuestro tiempo, nuevos matices sobre una parte del pensamiento de este filósofo que no ha tenido, tal vez, la repercusión que merece entre la comunidad estética.

DESCRIBIENDO EL DESCRIBIR.

LAS LECCIONES SOBRE ESTÉTICA DE WITTGENSTEIN

Carla Carmona Escalera

Universidad de Sevilla

La complejidad del discurso de *Las lecciones sobre estética*¹ pone de relieve la distancia que las separa del *Tractatus logico-philosophicus*² y lo cerca que están de los temas y de la manera de proceder de las *Investigaciones filosóficas*³. No ofrecen sólo una nueva forma de pensar la estética, sino una nueva forma de pensar.

Las lecciones sobre estética no fueron escritas por Ludwig Wittgenstein. El texto publicado es fruto de los apuntes tomados por los alumnos que tuvieron el privilegio de atender dichas lecciones en las habitaciones privadas del filósofo en Cambridge durante el verano de 1938. Se conservan tres manuscritos de las tres primeras lecciones y dos de la cuarta. De cada lección se tomó como texto base las notas del alumno que las había

recogido de forma más completa. En el caso de las tres primeras lecciones, el de Yorick Smythies; la cuarta es de Rush Rhees. Los manuscritos individuales se complementaron con variaciones de las otras versiones como notas a pie de página cuando un editor ejemplar, Cyril Barrett, lo creyó oportuno. Esto no quita, sin embargo, el carácter incompleto, desordenado e incluso confuso del texto. Barrett conjeturaba en el prefacio a las lecciones que Wittgenstein no hubiera estado de acuerdo con la publicación de las notas en ese estado. Lo que probablemente sea cierto, teniendo en cuenta la suerte de las *Investigaciones*. Por todo esto es indispensable tener un amplio conocimiento del conjunto del pensamiento del filósofo para acercarse al texto.

Ésta no fue la única ocasión en la que Wittgenstein dio clase sobre estética. La primera fue la última de la serie de conferencias llamada “Filosofía para matemáticos” de 1933, de la que se conservan las transcripciones de George Edward Moore⁴ y de Alice Ambrose⁵. El papel que la estética desempeñó en la filosofía wittgensteiniana es esencial. No sólo encontramos anotaciones sobre arte repartidas a lo largo de sus obras, entre las que cabe destacar las de las *Investigaciones*, el *Tractatus*, *Los cuadernos azul y marrón*⁶ o las recogidas bajo el título *Cultura y valor*⁷, sino que fueron preocupaciones estéticas las que guiaron su proceder filosófico. Es célebre su afirmación en el prefacio al *Tractatus* de que le parecía tan importante el contenido del libro como la forma en que estaba escrito⁸. Muchas fueron las veces en las que el austriaco instó a la filosofía a seguir el ejemplo del arte. En el prólogo a las *Investigaciones* el filósofo comparó su tarea y su modo de hacer con los de un dibujante que trata de dar cuenta de lo que tiene ante sí desde todos los puntos de vista posibles⁹. Es especialmente revelador que quisiera iluminar su noción de visión sinóptica, pieza clave de su práctica filosófica, por medio de esta comparación. Modificó una y otra vez la forma de expresar sus ideas, de ahí que estemos más que acostumbrados a encontrar repeticiones de un mismo aforismo con mínimas variaciones a lo largo de sus diarios y manuscritos. Su recelo para con la forma le llevó a diseñar un diccionario muy especial pensando en sus alumnos de las escuelas primarias de los pueblos de la Baja Austria, donde en lo relativo a la disposición de las palabras no primaba el orden alfabético. Tras su transformadora participación en la construcción de la casa de su hermana Margaret Stonborough, en muchas ocasiones comparó el proceder arquitectónico con el filosófico, iluminando la filosofía desde la práctica de la arquitectura. Por todo esto el lector podrá imaginar que la concepción de la estética que tuviera Wittgenstein no fue la tradicional.

Wittgenstein comenzó las lecciones poniendo de relieve que el campo de la estética es muy amplio y que ha sido totalmente malentendido. Por un lado, el austriaco no restringió lo estético a la esfera del arte. Emitimos todo tipo de juicios estéticos en nuestras actividades más cotidianas. Pensemos en la cocina, que aspira a la categoría de arte (si no la ha adquirido ya). Esto no quita que el filósofo usara en otros escritos los adjetivos “estético” y “artístico” de modo intercambiable, poniendo de relieve que la toma de distancia estética está en la base de toda experiencia artística¹⁰. Por otro lado, el gran malentendido de los filósofos a la hora de acercarse al arte ha sido preguntarse por la esencia de las palabras, como cuando se ha tratado de definir la belleza tras repetidas exclamaciones del tipo “¡esto es bello!” ante obras de arte. No nos quedemos con la palabra; prestemos atención a la ocasión donde tiene lugar la intervención estética, diría Wittgenstein. Las lecciones de estética llaman la atención una y otra vez sobre nuestro uso del lenguaje en nuestras interacciones con el arte. Este interés por el lenguaje ha hecho que la estética de Wittgenstein haya sido injustamente entendida durante mucho tiempo como mera filosofía del lenguaje estético.

Wittgenstein indicó en varios lugares que una de las vías que podía seguir la estética era la de la crítica de arte. Aunque de esto queda constancia especialmente de forma desperdigada en sus manuscritos, en las lecciones sobre estética encontramos algunos indicios que apuntan hacia este camino, en particular porque ya usaba el tipo de expresiones que utilizaría después para aproximar estética y crítica de arte. Por otro lado, el austriaco observó repetidamente que la dimensión estética de la vida humana es un terreno especialmente propicio para la comprensión del conocimiento intransitivo. En muchas ocasiones puso como ejemplo de ese conocimiento que no puede ser expresado por el lenguaje la perplejidad que los usuarios competentes de un lenguaje sufren ante la propia comprensión de una obra de arte en concreto. Al mismo tiempo, siempre entendió el arte como un vehículo de transmisión de valores éticos con un gran potencial educativo. Al igual que una creencia religiosa, el arte puede servirnos como guía a partir de la cual conducir nuestra vida. Estamos barajando una versión amplia del concepto de arte. Una pintura, una película o una novela pueden ofrecernos una imagen que nos muestre una forma de vivir determinada que podemos tomar como ejemplo.

1. La palabra como gesto.

Comencemos exponiendo la preocupación por el uso del lenguaje de las

lecciones sobre estética. La palabra para Wittgenstein no ha de entenderse como portadora de un significado perenne, sino como un gesto enmarcado en un contexto específico sin el que no tendría sentido¹¹. El gesto-palabra es descifrable gracias a la ocasión en la que tiene lugar. De la fascinación por la esencia de la palabra al análisis consciente del uso de la palabra. Aquí entra en juego la metáfora wittgensteiniana del lenguaje-caja-de-herramientas. Que un martillo y un tornillo yazcan el uno junto al otro en una caja de herramientas no los salva del mundo de diferencias que los separa. Lo mismo sucede con las palabras de nuestro lenguaje. De la forma de la palabra al uso que se hace de ella. De la preocupación por la esencia tras el predicado al análisis de la actividad en la que el uso de la palabra tiene lugar. Para lo que no nos queda otra que volver a lo primigenio, donde se descubre que el lenguaje es una extensión de un comportamiento primitivo¹². Esta idea lo acompañaría hasta el final de sus días. El Wittgenstein maduro no dejó de comparar al ser humano con el animal, llamando la atención sobre el carácter primigenio del lenguaje, que no creía fruto de razonamiento alguno¹³.

Habría que preguntarse por cómo aprendimos a usar una palabra. Entonces descubriremos que palabras como “bello”, “bueno” o “bonito” nos fueron enseñadas como interjecciones. Es más, la palabra iba acompañada de gestos y expresiones faciales exageradas, de tal modo que la propia palabra no era más que una alternativa equivalente al gesto o a la expresión. Con el uso de ese tipo de palabras el niño aprende a verbalizar gestos, ahorrando energía. Gestos, expresiones faciales, palabras: intercambiables, prescindibles. Bien podríamos sustituir un “esto es bello” por un silencio magnánimo. Lo fundamental es la ocasión. El lenguaje es uno de los ingredientes característicos de una gran cantidad de tipos de actividad extraordinariamente diversos. En la complejidad de la actividad, la palabra se revela insignificante. Para entender el significado de una palabra habrá que atender a la actividad particular en la que tiene lugar. La actividad es la que ilumina todo lo demás. Las principales reacciones estéticas a una obra de arte son gestuales y las mismas palabras han de ser entendidas como gestos, y pueden ser sustituidas por tales. Cuando volvemos a los lenguajes primitivos, donde la expresión y el gesto son obviamente equivalentes, el problema acerca del significado de las palabras desaparece.

Los gestos pueden jugar un papel esencial a la hora de comprobar la comprensión de una obra de arte. Ante la pregunta de cómo se debe leer un poema,

Wittgenstein pone el ejemplo de la poesía de Friedrich Gottlieb Klopstock. Lo habremos leído bien cuando esa lectura nos encaje; si nos parece que entonces el poema tiene sentido. No es posible encontrar otro tipo de explicación. Entonces lo leeremos una y otra vez y trataremos de comunicar a terceros nuestro entusiasmo. Cuando lo leemos de esa nueva forma, intensamente, probablemente haremos gestos de aprobación. Si bien el gesto no es necesario, los adjetivos considerados como estéticos, del tipo bello, no juegan papel alguno en esta ocasión en particular¹⁴. Ante un caso similar nos encontramos cuando queremos comunicar que nos gusta especialmente una prenda de ropa que hemos encargado al sastre. Que un traje hecho a medida nos gusta se muestra llevándolo puesto a menudo. De igual modo, todavía en la fase de diseño, en la sastrería podemos decir, por ejemplo, que nos parece demasiado largo, sin esperar respuesta verbal alguna del sastre, que probablemente se limite a hacer marcas en la tela indicando el trabajo por hacer¹⁵.

2. La arquitectura como gesto.

Una de las estrategias ingenias por Wittgenstein para entender la naturaleza gestual de las palabras es imaginarlas como rostros¹⁶. Esta comparación también la extendió al arte, sugiriendo que la comprensión del carácter expresivo de una obra de arte está conceptualmente relacionada con la comprensión del carácter expresivo de un rostro humano (aunque también del cuerpo en general). Asumiendo el carácter inteligible del gesto humano para los partícipes de una determinada forma de vida, Wittgenstein esperaba iluminar mediante esta comparación el terreno del arte. Tomemos como ejemplo su conocida afirmación de que la arquitectura es un gesto¹⁷. Esto quiere decir, además, la arquitectura comunica. Antes de entrar en la división entre edificio-arquitectura y mero edificio que la afirmación implica, pasemos a estudiar el motivo principal por el que Wittgenstein hizo uso de esta comparación en cuestiones de arte.

El austriaco quiso llamar nuestra atención sobre el carácter inseparable de aquello que es expresado por la obra de arte y la obra de arte misma. De la misma forma que la tristeza de un rostro no es independiente del rostro mismo, sino que está fundida con él, aquello expresado por una obra de arte no se puede separar de la pieza en cuestión¹⁸. La obra de arte es un “sentimiento-expresión” o una “expresión sentida”¹⁹. Esto se puede apreciar con mayor claridad en el caso de la música, terreno donde el filósofo se sirvió en mayor medida de la comparación con los gestos faciales. “Un tema,

no menos que un rostro, lleva una expresión”²⁰. El meollo del asunto está en la relación entre lo expresado, el contenido, y la forma de expresar lo anterior, la representación. Contenido y representación son dos caras de la misma moneda. Ahora bien: contenido y representación están “co-fundidos” a la manera de la tristeza de un rostro y el rostro de la tristeza si y sólo si el artista renuncia a su ego. Como Wittgenstein escribiera a Engelmann: “Y es así: si uno no se empeña en expresar lo inexpresable no se pierde nada. ¡Porque lo inexpresable está contenido –inexpresablemente– en lo expresado”²¹. Por otro lado, esto no interfiere con el genio, que sólo está presente en la obra de arte cuando se toma la suficiente distancia estética. Esto es precisamente lo que posibilita la objetividad en el arte. Las discusiones estéticas son posibles porque nos movemos en un campo de objetividad propiciado por la obra de arte silenciosa.

Ahora bien, hay ocasiones en las que los que fallamos ante la obra de arte somos nosotros. El espectador no siempre está preparado para responder adecuadamente ante la obra de arte en cuestión. Para explicar esto Wittgenstein regresó a la comparación entre el arte y el rostro humano²². No respondemos de igual manera ante un rostro que muestra una timidez sobrecogedora que ante uno que indica un cierto desparpajo. Sin embargo, una persona que no sepa reconocer en el rostro del tímido en extremo su timidez, que sea ciego para las expresiones del rostro humano, no será capaz de tratar a esa persona de acuerdo a su carácter. De una ceguera similar se puede participar a la hora de apreciar una obra de arte. Al igual que se es ciego para las expresiones del rostro humano, se puede ser ciego para con las expresiones de una obra de arte. Pensemos en aquel paseo que diera Wittgenstein por Dublín. Acerca de una serie de edificios, dijo que sentía que se le aproximaban como gestos y que le parecía que el modo más conveniente de corresponderles sería precisamente con un gesto²³. El que no sea capaz de percibir la expresión de un edificio no caerá en la necesidad de responder con un gesto. Es más, probablemente, no crea conveniente responder en absoluto, incapaz de reconocer signo de comunicación alguno en lo que tiene ante sí. Esto mismo puede suceder ante un cuadro cubista de Picasso o frente a un dibujo de Rodin.

Ahora bien, no toda obra arquitectónica es un gesto. Es más, acerca de este tipo de edificios Wittgenstein ni siquiera habló en términos de arquitectura. El filósofo matizó que si bien la arquitectura es un gesto, no todo edificio funcional es arquitectura, al igual que “no todo movimiento a propósito del cuerpo humano es un gesto”²⁴. Por un lado, los edificios-gestos que comunican, la auténtica arquitectura; por otro, el mero

edificio, donde todo esfuerzo comunicador no logra abandonar el terreno de la pretensión. Esta distinción, que puede ser aplicada al resto de las artes, está en estrecha relación con lo que discutiremos a continuación. Las obras de arte que comunican lo hacen porque cumplen las reglas del juego de lenguaje propiciado por la práctica artística de un determinado individuo.

3. De juegos y reglas.

Wittgenstein distinguía entre aquellos que tienen juicio estético y aquellos que no lo tienen. Tener juicio estético no consiste en aseverar que algo nos parece maravilloso. A veces un simple gesto puede dar cuenta de nuestro juicio estético. Wittgenstein se refirió al que tiene juicio estético como evaluador (“appreciator”)²⁵. De que somos evaluadores dan cuenta nuestras acciones. Por ejemplo, nuestra forma de elegir entre diferentes telas a la hora de encargarse un traje a medida. Y es que podemos extender a la estética lo que Wittgenstein afirmase de la ética: sólo cabe hablar en primera persona, sirviéndonos de ejemplos concretos²⁶. Por otro lado, nuestras apreciaciones tienen lugar en un contexto determinado, que es parte, a su vez, de un mundo de prácticas interconectadas, de una forma de vida. Todo esto contribuye a que la complejidad de la ocasión sea tal que la descripción de la apreciación se torna imposible, en tanto inagotable.

Aquí es donde entran en juego las nociones de “juego de lenguaje” y “regla” que Wittgenstein desarrollaría después en las *Investigaciones*. El juicio estético está ligado al aprendizaje de las reglas del juego de lenguaje en cuestión frente al que se esté. Todo arte tiene sus reglas, como el de la costura. Unas mangas de camisa serán cortas si no se ajustan a las directrices, las reglas, de las mangas de camisa. Pensemos en las reglas de armonía y de contrapunto en música. Es más, todo buen diseñador, como todo buen compositor, ha de ser fiel a las reglas de su práctica artística. Ser diestros en las reglas del juego en cuestión modifica nuestro juicio, refinándolo²⁷.

Las reglas de un juego de lenguaje pueden estar implícitas o ser explícitas²⁸. Esta posibilidad pone en relación el contenido de las lecciones sobre estética del 38 con el término de conocimiento intransitivo sobre el que el filósofo volvería después en varias ocasiones²⁹. Brevemente, Wittgenstein entendió por conocimiento intransitivo el tipo de conocimiento que no puede ser expresado mediante el lenguaje pero que es compartido por todos los usuarios competentes de un lenguaje. Concretamente utilizó el

término “conocimiento intransitivo” para explicar qué sucede cuando decimos que entendemos una imagen³⁰. El filósofo estableció un paralelismo entre lo que tiene lugar ante la imagen con lo que implica entender una melodía. En las *Investigaciones* recurrió a la poesía y otra vez a la música para explicar este tipo de conocimiento. Para entender un poema no basta con ser capaz de parafrasear su contenido. Un poema no puede ser sustituido por otro, como las meninas de Picasso no pueden sustituir a las de Velázquez. Entender un poema significa comprender “algo que sólo esas palabras, en esa posición, pueden expresar”³¹. Toda obra de arte ha de ser entendida tal cual. La versión de Picasso de las meninas de Velázquez puede hacernos caer en la cuenta de determinados rasgos de la obra del segundo que de otra forma podrían pasar desapercibidos, sin embargo, una obra no equivale a la otra. Al quedarnos con una de ellas ignoramos la riqueza de un juego de lenguaje totalmente diferente, en esta ocasión, enmarcado en una forma de vida distinta. No es gratuito que la mayor parte de nuestras expresiones estéticas dependan directamente de la obra de arte en cuestión que es objeto de nuestra apreciación, lo que queda reflejado en nuestro uso del lenguaje. Por ejemplo, en expresiones del tipo “Tienes que verlo así”³².

Evidentemente Wittgenstein no estaría en desacuerdo con el concepto de actualización gadameriano. El filósofo probablemente celebraría que un enamorado de las suites para violonchelo de Bach respondiera a la obra enfrentándose a dicho instrumento –matizamos: si es lo suficientemente diestro. Esto no quiere decir que lo que Bach nos dejase pueda ser sustituido no ya por su interpretación, sino tampoco por la de un músico ejemplar, como pudo ser la de Pablo Casals. ¿Qué sería entonces de la versión de Rostropovich?, ¿o de la de Mischa Maisky? Cada una de estas versiones llama la atención sobre determinados rasgos de la obra del compositor alemán, al tiempo que trata de dar cuenta del conjunto de las suites. La paráfrasis es posible, pero no la paráfrasis total. Por tanto, sólo tiene sentido la paráfrasis cuando se es consciente de que no se puede agotar la totalidad de una determinada obra de arte.

Wittgenstein era consciente de que todos los grandes compositores modifican las reglas anteriores de la música de alguna forma, pero también de que sus respectivas prácticas musicales siguen muchas de las reglas antiguas, siendo compatibles con ellas. El filósofo sostenía, de esta forma, la idea de la continuidad en la música (y en el resto de formas artísticas)³³. Pensemos en el caso de Schönberg, concretamente en su defensa del estudio de composición, que no de composición dodecafónica³⁴. Como el resto de

modernistas críticos que habitaban la Viena de finales de siglo y lo que quedó de ella, Schönberg se oponía a la axiomatización. La escalera dodecafónica, al igual que la que proporcionara el *Tractatus*, debía abandonarse después de haber servido su propósito. La innovación requiere estar ejercitado en las técnicas de los grandes maestros. El único argumento válido en música es la idea musical, la estructura de la pieza, la gran forma, liberada de toda ornamentación no generada por la ley interna de la pieza en cuestión. Ya lo decía Adorno, lo característico de Schönberg era su organización de la estructura musical y no su carácter extraordinario³⁵. Lo segundo es consecuencia de lo primero. Nada debe ser buscado a propósito. Sólo cabe el respeto para con las exigencias de la composición, pues es la única con capacidad para guiarnos a la tonalidad o a la atonalidad.

La importancia de las reglas del juego también queda reflejada en el uso que hacemos del lenguaje. Cuando hablamos sobre una interpretación musical no se habla tanto en términos de bello o de bonito como de coherente, incoherente, correcto, preciso o adecuado. De lo bello a lo correcto. La corrección viene determinada por la adecuación a las reglas del juego de lenguaje en cuestión. Por lo tanto, nuestras facultades estéticas dependerán de forma directa de nuestra competencia en las reglas del juego. ¿Por qué a veces somos incapaces de entender una obra de arte? Porque no entendemos las reglas del juego establecido por la práctica artística de ese creador determinado. ¿Cómo entender las reglas del juego? No hay más remedio que aprender de los que ya saben e ir aplicando los conocimientos que vayamos adquiriendo. ¿Cómo acercarnos a un poema si no estamos acostumbrados a leer poesía? En primer lugar, habrá que familiarizarse con ese arte, leyendo cuantos más poemas mejor, y observar qué tipo de cuestiones surgen en las conversaciones estéticas sobre poesía. A continuación, tendremos que centrarnos en el conjunto de la obra del autor del poema, aprender qué cuestiones son las que forman parte de las discusiones sobre su poesía y enfrentarnos a su obra comparando unos poemas con otros y estableciendo comparaciones y correspondencias con los de otros poetas. Nuestro aprendizaje tendrá dos claves: la práctica ajena y la propia. No hay modo de evitar la práctica tutorizada, ni de ahorrarse la contienda con aquello que queremos entender.

Ahora bien, el austriaco puso de relieve que no siempre cabe hablar de corrección, refiriéndose al terreno de lo tremendo en el arte. Wittgenstein subrayó que cuando se trata de lo tremendo en el arte el juego de lenguaje en el que nos movemos es

enteramente diferente³⁶. En este caso fue el propio Wittgenstein quien recurrió a la ética para explicar sus opiniones estéticas. Una cosa es decir que alguien se comporta bien y otra que ha dejado en nosotros una profunda impresión. Esta enorme diferencia también la encontraba en el arte. El filósofo pensaba concretamente en lo que sucede cuando escuchamos una sinfonía de Beethoven. Ante una obra de arte tal, no cabe hablar en términos de corrección. Lo tremendo en el arte no se puede evaluar³⁷. Poco se puede decir de lo tremendo en el arte aparte de que deja una impresión profunda en nosotros. Sirviéndose de Kant y de Schopenhauer, Peter Lewis dedica un artículo a esta noción wittgensteiniana³⁸. El americano trata de distinguir lo tremendo de lo que no lo es haciendo uso de la diferencia entre lo bello y lo sublime y de las nociones “genio” y “carácter” de los alemanes. Distingue entre arte que es “tremendo” y arte que no lo es, que es sencillamente bueno. Lewis entiende la obra de arte “tremenda” como un metro patrón, como algo que sirviendo de guía abre una senda de la que otras obras de arte menores se beneficiarán. Haciendo uso de la distinción entre juicios absolutos y relativos éticos que Wittgenstein expusiera en su *Conferencia sobre ética*, Lewis sugiere que si bien los juicios estéticos relativos acerca del arte que no es tremendo tienen sentido, una obra de arte tremenda sólo admite juicios estéticos absolutos.

4. Formas de vida.

Wittgenstein trató de hacernos caer en la cuenta una y otra vez de la complejidad del fenómeno estético, por ello no pudo ofrecernos otra cosa que una visión sinóptica rica en ejemplos y comparaciones. El concepto wittgensteiniano de *forma de vida*, una comprensión exhaustiva y abarcadora de toda la realidad compartida por los miembros de una comunidad lingüística en un determinado momento histórico³⁹, está en la base de dicha complejidad, así como de las lecciones del 38. Todo lenguaje está enmarcado en una forma de vida. Esto supone que la explicación del uso de las expresiones verbales de nuestros juicios estéticos conlleve describir una cultura entera⁴⁰. El lenguaje estético no puede ser separado del contexto en que es usado; de otra forma, no podríamos saber qué se quiso decir con una expresión determinada. Wittgenstein puso el ejemplo de la apreciación: no es que sea difícil describir en qué consiste el fenómeno de la apreciación, sino imposible, porque habría que dar cuenta de todo el ambiente que lo posibilita⁴¹. Por no hablar de los diferentes tipos de apreciación que existen, donde interviene la cultura a la que uno pertenece, el grado de desarrollo del propio gusto o el

conocimiento que se tiene de un determinado arte o asunto. Esto está ligado a la noción de parecido de familia que Wittgenstein desarrollaría después en las *Investigaciones*. No hay descripción aplicable a todos los procesos que identificamos con la noción de juego, diría Wittgenstein, sino semejanzas y familias de parentesco⁴². Lo mismo indicaba en las lecciones del 38 acerca de nociones estéticas clave como la de “apreciación”.

La forma de vida cambia de una época a otra. Juegos de lenguaje diferentes son jugados en épocas distintas. La apreciación del arte africano de un europeo nunca será la de un africano⁴³. Y sin embargo, tanto el africano como el europeo podrían exclamar “qué bella” ante una determinada túnica. La diferencia de culturas detrás de las expresiones vuelve a poner de relieve la insignificancia de la expresión verbal. Quedémonos esta vez en Europa y fijémonos en el ejemplo del manto de la coronación de Eduardo II⁴⁴. Nuestra apreciación es completamente diferente a la de un contemporáneo de Eduardo II, pero eso no quita que una persona hoy en día utilice la misma expresión de admiración que otra de entonces. El significado de la expresión lo pone el juego de lenguaje al que el hablante pertenece, la cultura que lo respalda. Si para entender expresiones estéticas uno tiene que describir formas de vida⁴⁵, para entender obras de arte también⁴⁶. Una forma de vida es lo dado⁴⁷. Es al lenguaje lo que el rostro a una sonrisa: aquello que le da cobijo⁴⁸. No hay escapatoria posible.

El concepto de forma de vida wittgensteiniano sintoniza con el concepto de forma simbólica de Erwin Panofsky. Wittgenstein entendió la poesía como una forma simbólica intrínsecamente conectada a las otras formas simbólicas que le fueron contemporáneas, como, por ejemplo, la música. Recordemos la comparación que estableciera entre Brahms y Keller⁴⁹. Lo mismo puede extenderse al resto de las artes o incluso a todos los aspectos de una cultura, desde la manera de cocinar hasta las predisposiciones científicas. Volviendo a la comparación con Panofsky, cabe destacar que el historiador del arte alemán llamase la atención precisamente sobre la necesidad de atender a los gustos estéticos de Galileo –en concreto a su clasicismo y a su desprecio por el manierismo– para comprender por qué optó por ignorar las elipses keplerianas y quedarse con los círculos perfectos, y que pusiera de relieve que la perspectiva renacentista era una manera de ordenar el mundo producto de unos principios comunes a todas las esferas de la cultura de la época, incluida la ciencia.

Esto no implica que una obra de arte tenga que remitir a otra cosa, como, por ejemplo, a la cultura que lo respalda. Una obra de arte, desde el punto de vista de

Wittgenstein, no tiene que transmitir otra cosa que a sí misma⁵⁰. Pensemos en la casa que construyera para su hermana Gretl. No se debe pasar por alto que el filósofo no explicase nunca los principios de su arquitectura. No hay manera de sustituir la casa de la Kundmannngasse. Para eso no podemos recurrir a explicaciones o descripciones de ningún tipo. Tampoco valdrá ni otro edificio ni obra de arte alguna. Como hemos visto, en el arte no tienen cabida ni sustituciones ni paráfrasis absolutas. La casa que construyera para su hermana, sin más, habla por sí misma. Esto precisamente hallamos en la música de Schönberg. El compositor intentó liberar la composición de la representación. El lenguaje tenía que ser su propio destino. Su justificación no podía venir de fuera. La obra de arte no remite a la forma de vida a la que pertenece, sino que es sostenida por ella.

5. Ni teorías, ni explicaciones causales, ni experimentos empírico-psicológicos. Descripción.

Hemos visto que no es posible definición alguna de lo que sea la apreciación estética. Estamos obligados a lidiar con una familia de casos que se pasa por alto cuando nos quedamos con la expresión de admiración⁵¹. En estética no podemos movernos mediante definiciones o teorías. La respuesta de Wittgenstein a la pregunta de Rush Rhees por su supuesta teoría de la decadencia es muy interesante. No hay teoría, pero en estética se intenta persuadir al otro de lo que uno ve. Eso no implica que se esté teorizando⁵². Sólo cabe la descripción. Eso es lo que Wittgenstein afirmaba hacer acerca de la decadencia: describir cosas diferentes llamadas decadentes. Es cierto que se llama la atención sobre determinados rasgos y no otros de lo que tenemos alrededor. Por esos rasgos optamos nosotros por motivos muy peculiares sobre los que volveremos después, ayudándonos de uno de los críticos de arte más importantes del siglo XX, Clement Greenberg.

No tiene sentido entender la estética como una ciencia. Wittgenstein ironizaba imaginando una ciencia de lo bello⁵³. La aproximación de corte científico a la estética está íntimamente ligada a la creencia en que las explicaciones estéticas son causales. Por esa razón dedicó el filósofo gran parte de las lecciones a poner de relieve que no son causales, estableciendo comparaciones muy reveladoras con el psicoanálisis freudiano. La reacción estética está ligada de forma inexorable a la obra de arte de la que se esté tratando. El austriaco nos sugirió que pensáramos en cuando retiramos la mano de un

plato ardiendo, trasladando el punto de mira de la causa al por qué inmediato y visceralmente directo. Están dirigidas, apuntan a algo, pero no son causales. Decir que una puerta es demasiado alta o que un cuadro debe colgarse más bajo es similar a quitar la mano de un plato ardiendo⁵⁴. Wittgenstein llamó explicación gramatical a explicar la reacción estética como una reacción dirigida⁵⁵. La misma gramática quita las telarañas que enmarañan el pensamiento, brindándonos otra forma de enfocar el problema que se tiene entre manos. No hablemos de causa, sino de dirección, y el problema desaparecerá. Cuando decimos que la puerta es demasiado alta no estamos conjeturando nada, no queremos decir que si la bajamos estaremos satisfechos. Cuando nos quemamos con el plato ardiendo no nos da a tiempo a pensar. Hay un por qué, pero no una causa. No tenemos que saber la razón, sólo sabemos que algo nos desagradó. De ahí que la explicación estética tome la forma de una crítica y que, por lo general, responda a preguntas del tipo “¿qué es lo que está mal aquí?”⁵⁶.

No hay mejor modo posible de afrontar un problema estético que preguntarse “¿qué tengo en la cabeza cuando digo tal y cual cosa?”⁵⁷. La satisfacción propiciada por una acertada explicación estética es similar a lo que experimentamos cuando alguien es capaz de dar en la tecla de lo que estábamos pensando, o cuando finalmente damos con una palabra que teníamos en la punta de la lengua⁵⁸. Lo único que se le pide a la explicación es que sea aceptada. Que haga click. Que encaje⁵⁹. En otras palabras, que nos satisfaga⁶⁰. El click y la satisfacción ocurren al unísono, son lo mismo. De ahí que la noción de causa no tenga sentido, porque no hay paso uno y paso dos⁶¹.

El por qué, el significado del por qué, variará de un contexto a otro, como todo lo demás. Pero nunca debe recurrirse a la psicología empírica. Los rompecabezas estéticos no son empíricos, sino conceptuales. Lo cierto es que ni es posible la explicación psicológico-experimental ni quedaríamos satisfechos con ella. Los enigmas estéticos son sobre los efectos que las artes tienen en nosotros, pero no sobre sus causas⁶². Pensar lo contrario es soñar con una mecánica del alma inexistente. No hay leyes que rijan el alma y nunca las habrá. No existe ciencia de la mente alguna que pueda predecir cuáles van a ser nuestras reacciones para con una obra de arte. El único modo honesto de enfrentarse a la complejidad de la experiencia estética es el que hace posible la visión sinóptica, el proceder analógico y comparativo.

Wittgenstein puso énfasis en la capacidad para embujar que tienen las explicaciones reduccionistas de corte científico-causal, cuando lo que sucede es mucho

más complejo que lo que ese tipo de explicaciones, del tipo “esto es realmente sólo esto”⁶³, pueden recoger. El austriaco volvió una y otra vez de forma crítica sobre el caso del psicoanálisis freudiano. Las explicaciones de Freud, sin ser más que un puñado de relaciones, encantan, es decir, poseen a la gente⁶⁴. Hay explicaciones que nos atraen y otras que nos repelen. El poder de las primeras puede resultar cegador para con todo lo demás. Por esta razón insistió tanto el filósofo en el carácter conjetural de las explicaciones que pretenden ser causales, como las de Freud, donde lo que cuenta es que el envoltorio sea lo suficientemente cautivador, por lo que todo deviene persuasión.

Pero ¿qué es lo que hacemos al llamar la atención sobre ciertos rasgos y no otros, que es de lo que trata la estética? Persuadir⁶⁵. ¿Acaso no reiteró que su propósito no era otro que cambiar el modo de pensar de la gente, es decir, de mirar? Esto ya lo observaba Reguera: Wittgenstein no pretendía otra cosa con la estética que la persuasión, que es lo que, por otro lado, el filósofo consideraba que hacía Freud⁶⁶. ¿A qué se debe, entonces, la crítica de la postura de Freud que hiciera el autor de las lecciones del 38? Ciertamente, en estética se toma posición. Es como hacer propaganda a favor de una cosa y en contra de otra. Pero la clave está en que Wittgenstein no pretendía hacer una ciencia de la estética, de lo que sí acusaba a Freud en relación al psicoanálisis.

Ahora bien, no nos engañemos: no somos dueños de nuestras reacciones. Volvamos sobre el carácter visceral de nuestras reacciones estéticas. Una expresión muy común cuando algo no nos gusta es “por el amor de dios no haga eso”⁶⁷. Pensemos en el caso de un cuadro sin acabar cuya realización hemos tenido la oportunidad de observar durante las últimas semanas. De repente, el pintor en cuestión decide incluir un elemento que destroza, desde nuestro punto de vista, la composición. Cuando pensamos en nuestra posible reacción caemos en la cuenta de que no podía ser de otra manera, casi como si ésta nos viniera impuesta desde fuera. Wittgenstein habría estado de acuerdo con la opinión de Greenberg de que nuestras experiencias estéticas nos vienen dadas. El crítico de arte norteamericano llamó la atención sobre el carácter inmediato y directo de la evaluación estética, debido en su mayor parte a la naturaleza necesaria del juicio estético. Tomando nota de su experiencia personal y dando por supuesto un gusto lo suficientemente desarrollado (porque cuando hablaba de las cualidades del arte siempre pensaba en el gran arte y si lo hacía del espectador siempre era el gran conocedor), Greenberg consideraba que el juicio estético es recibido, que te viene dado por el objeto,

y que esto precisamente es lo que hace que te entregues a él sin miramientos y de una vez. Ésa es la razón por la que sentimos que nuestra reacción ante una obra de arte no puede ser diferente a la que tenemos. En el caso de que nuestro austriaco se hubiera visto forzado a explicar la cuestión del carácter inmediato del click estético, probablemente lo hubiera hecho de un modo similar al americano.

Es necesario insistir en que la descripción estética depende de la contienda directa con la obra de arte. No siempre tomamos lo mismo de una pieza de música que escuchamos. Es más, a veces no somos capaces de captar nada de la obra. Esto pone de relieve la complejidad de la experiencia estética, lo que no quiere decir que la apreciación sea independiente de la obra misma. Tomemos un ejemplo de Wittgenstein. No hay diferencia entre un minuetto y su efecto⁶⁸. El efecto del minuetto no es independiente del minuetto mismo, no es algo que depende de nosotros más que de la pieza. Es más, esta misma complejidad hace que la obra sea imprescindible. La objetividad, desde el punto de vista wittgensteiniano, la pone la pieza. El sentido de la proposición no está más allá de la proposición. La proposición muestra su sentido. Lo mismo sucede con la obra de arte⁶⁹. Este tipo de ejemplos pone de relieve no sólo la continuidad del pensamiento estético wittgensteiniano, sino de su filosofía en general. La expresión con la que cantamos una canción depende de la canción. No se puede prescindir de ella. No hay diferencia entre el gesto y el contenido del gesto. El gesto expresa su sentido, al modo de la proposición⁷⁰. Hagberg pone de relieve que caer en la interpretación contraria sería entender a Wittgenstein desde un cartesianismo del que no participa⁷¹.

Dijimos que en estética también había que recurrir a visiones de conjunto, esto es, establecer conexiones y llamar atención sobre los casos intermedios⁷². Esto tiene mucho que ver con el objetivo de la filosofía desde el punto de vista del austriaco, que no era otro que describir, poniendo una cosa junto a otra y llamando la atención sobre determinados rasgos del lenguaje. Prestemos atención a uno de los párrafos más importantes de las *Investigaciones* sobre el proceder y la función de la filosofía: “Y no podemos proponer teoría alguna. (...) Toda *explicación* tiene que desaparecer y sólo la descripción ha de ocupar su lugar. (...) Los problemas se resuelven no aduciendo nueva experiencia, sino compilando lo ya conocido. La filosofía es una lucha contra el embrujo de nuestro entendimiento por medio de nuestro lenguaje”⁷³. La similitud con lo dicho hasta el momento acerca del proceder y del objetivo de la estética no podía ser

mayor. Compilar lo ya conocido no es más que poner una cosa junto a otra de una determinada forma. Volviendo a las *Investigaciones*, se trata de ver sinópticamente el uso de nuestras expresiones estéticas y de lo que sucede dentro de una obra de arte.

En la lección sobre la descripción⁷⁴, Wittgenstein esclareció en gran medida lo que debe ser una explicación estética. Ésta sólo puede ser descriptiva. Ahora bien, por descripción no debemos buscar raíces sinestésicas. Una descripción puede que no sea más que un gesto. Wittgenstein puso el ejemplo de la descripción del modo de andar de alguien. Puede que la mejor manera de describir el modo de andar de alguien sea precisamente imitarlo. De la misma forma, no hay mejor manera de expresar cómo una persona se sintió ante una determinada obra que imitar su reacción estética. Por otro lado, esto vuelve a llamar la atención sobre el carácter erróneo de toda interpretación dualista. Evidentemente, el andar del imitador no será el del imitado. Ése no es el tipo de precisión que busca la descripción estética, sino la llamada de atención sobre determinados rasgos. Pensemos en otro ejemplo del filósofo. Puede que para mostrar a sus alumnos cómo se debe leer una determinada estrofa, un profesor no tenga un método mejor que la lectura de la estrofa y la posterior comprobación de la comprensión de la misma por parte del alumnado (al hacérsela leer en voz alta). Por su parte, al alumno no le queda otra que no desfallecer en la lectura del poema hasta acercarse lo suficientemente al ejemplo marcado por el profesor. Eso no implica que se deba buscar una lectura exactamente igual, que los intervalos de silencio entre los versos, por ejemplo, coincidan al milímetro. Puede que el alumno que mejor lea la estrofa lo haga de una forma aparentemente diferente a la del profesor, siendo el que mejor ha sabido hacer suya la lectura del maestro.

6. Acción

La llamada a la acción que brota del pensamiento de Wittgenstein es tal que ha llevado a autores de la talla de Peter Winch a servirse de ciertos aforismos de *Sobre la certeza* para enfocar preguntas importantes de la filosofía política⁷⁵. Su insistencia en la necesidad de tomar consciencia de qué está sucediendo en el lenguaje y su rechazo de todo intento de teorización está en estrecha relación con esa faceta de su pensamiento. Lo mismo cabría decir de su propuesta ya mencionada de que en ética sólo tiene sentido hablar en primera persona y moverse a partir de ejemplos concretos a ser posible tomados de la experiencia personal. No está de más llamar la atención sobre aquello que

afirmase Massimo Cacciari acerca de la radicalización por parte de Wittgenstein de la crítica que hiciese Marx a los filósofos. El pensamiento del austriaco no puede estar más en sintonía con la idea de que no tiene sentido quedarse en la interpretación del mundo, sino que hay que esforzarse por transformarlo⁷⁶. Repetidamente afirmó que hablar sobre ética no tenía sentido, lo que había que hacer era actuar éticamente. Pero el verdadero cambio está en nuestra forma de mirar. Se vive éticamente cuando se mira el mundo de una determinada manera, como un todo limitado. Probablemente a esto se estuviera refiriendo Reguera al afirmar que “*la ética no es una teoría del sentido de la vida, sino la propia vida consciente de su sentido*”⁷⁷. El silencio del austriaco frente a lo inefable (no tan pulido en el *Tractatus* como en las *Investigaciones*) ha de entenderse como un modo de hacer ético. El filósofo se enfrentó al “problema del sentido de la vida” y quiso hacerlo desde dentro, como hiciera con el lenguaje. De ahí precisamente nuestra reflexión sobre el cambio de perspectiva: el método común para resolver los problemas lógicos y los existenciales no era otro que vivir de tal manera que éstos ni siquiera apareciesen, trabajando sobre el propio modo de mirar.

El apreciador, el espectador estético, no se muestra como tal por lo que dice, sino por lo que hace, para lo que ha de pulir precisamente su modo de mirar. Pensemos en el mencionado ejemplo del sastre. Cuando nos quejamos de algo que no nos parece acertado del traje que un sastre honesto nos está haciendo a medida no obtendremos explicaciones, sino que veremos al sastre hacer una serie de marcas en la ropa. Esas marcas son la prueba de que nos ha entendido y de que reconoce el error. De igual modo, el mejor indicador de que una novela me gusta es leer un fragmento de vez en cuando. Si estoy muy satisfecha con el traje que me acaba de hacer mi sastre lo mejor que puedo hacer es ponérmelo a menudo. No hace falta verbalización intermediadora. No tenemos que decir nada acerca de una nueva casa construida que no nos gusta, sino simplemente negarnos a entrar en ella o salir huyendo. Volvamos sobre el ejemplo de la suite para violonchelo de Bach. Si sabemos tocar el chelo, toquémosla a menudo.

Pero ésta no es la cuestión más importante en lo que se refiere al cambio de modo de mirar en estética. Cuando miramos el objeto estéticamente lo separamos de todo lo demás. No es una cosa entre las cosas, sino la cosa, el objeto de nuestra apreciación. En sus diarios escribía Wittgenstein que si la ética es el mundo visto desde el punto de vista de la eternidad, el arte es el objeto visto desde esa perspectiva eterna, con el espacio y el tiempo, en lugar de en el espacio y en el tiempo⁷⁸.

En relación a todo esto cabe traer a colación aquello que afirmamos acerca de lo tremendo en el arte. Una cosa es admirar un traje de chaqueta y otra una sinfonía de Beethoven. Una cosa es decir que alguien se comporta de una forma adecuada (como decir que un sastre ha cortado una falda de manera correcta) y otra decir que una persona, el comportamiento de una persona, nos ha causado una gran impresión (como lo puede hacer la sinfonía de Beethoven). De hecho, lo segundo puede cambiar nuestra vida, entrando en el terreno de las lecciones sobre creencia religiosa. El impacto del comportamiento del otro puede guiar nuestro futuro comportamiento. Lo mismo sucede con la sinfonía de Beethoven: al igual que la creencia religiosa, nos ofrece una imagen por la que guiar nuestra vida. Pero no olvidemos que esa guía para actuar es ante todo una forma de mirar, un mirador muy particular desde el que enfrentarnos a lo que nos rodea tomando perspectiva.

7. Representación.

El concepto de “Darstellung” jugó un papel fundamental en la totalidad de la filosofía de Wittgenstein. Todo se puede explicar de diversos modos. Hemos de optar por uno u otro en función de nuestro objetivo y del receptor. No se puede presentar la teoría de la relatividad de igual manera a un grupo de alumnos de la carrera de filosofía que a los de física. De igual modo, si queremos que el tema sea atractivo para los segundos quizás tengamos que prescindir al principio de los detalles más complicados en nuestra presentación de conjunto. Sin embargo, serán esos detalles los que exijamos en la presentación de los alumnos que en la evaluación final opten al sobresaliente. Fijémonos en lo que dijera a propósito de las matemáticas y de la física en las lecciones del 38: “Si explicamos el entorno de la expresión, vemos que el asunto podría haber sido expresado de modo completamente diferente. Puedo formularlo de modo que pierda su encanto para un gran número de personas y, por supuesto, para mí”⁷⁹. Todo es representación, pero en función de cómo lo formulemos apelará a unos o a otros con mayor o menor intensidad. Recordemos el carácter cautivador que Wittgenstein resaltara del psicoanálisis freudiano, arte de la representación por excelencia. Una cita de otra serie de lecciones lo explica con gran claridad: “Lo que Freud dice del subconsciente suena como una ciencia, pero de hecho es sólo un modo de representación. (...) La disposición de los elementos en un sueño, por ejemplo, un sombrero (que podría significar cualquier cosa) es una disposición de símiles. Como en

la estética, las cosas se ponen una junto a otra con el fin de poner de manifiesto ciertos rasgos”⁸⁰.

No hay que pasar por alto que fue el esfuerzo por hallar formas alternativas de mostrar a las usuales lo que llevase a Wittgenstein a ingeniar sus famosas funciones veritativas. Dado que la lógica debía cuidar de sí misma, ideó modelos alternativos de representación donde no cupiese plantear siquiera los otrora problemas aparentes, resolviendo todo conflicto desde dentro. Pero para esto había que permanecer en el mostrar. Wittgenstein heredaría directamente de Frege que la objetividad de la lógica era consecuencia de su capacidad para representarse como un sistema, y que esto era algo a ser mostrado, no a ser teorizado. Sus funciones veritativas son una *forma de mostrar* matricial lo que no puede decirse acerca de la naturaleza de las proposiciones (por ejemplo, *muestran* las diferencias entre una proposición empírica, una tautología y una contradicción) y de evitar teorías innecesarias y dañinas dentro de la lógica y de la filosofía en general (por ejemplo, *muestran* que los axiomas lógicos carecen de sentido), esto es, de poner límites al lenguaje.

Wittgenstein resolvió un problema lógico mediante una herramienta hermenéutica. El *mostrar*, por tanto, no es un pequeño detalle añadido como colofón al *Tractatus*, sino que juega un papel clave en la formalización del lenguaje. Lejos de ser algo de lo que se pueda, o se deba –como muchos sugirieron– prescindir, se trata de un enfoque. Como el filósofo afirmase en el prólogo, el mérito del tratado se debía tanto a los pensamientos expresados en él como a la manera de expresarlos, esto es, de *mostrarlos*. El austriaco llamó la atención sobre un determinado *modo de representación*, esto es, una *forma de mostrar*, del que, por otro lado, reconocía su inadecuación. Hagamos memoria. El objetivo nunca fue la formalización del lenguaje, sino *mostrar* mediante ésta que la existencia de problemas filosóficos es consecuencia de una previa incompreensión de la lógica del lenguaje.

Desde el punto de vista hermenéutico, las tablas de verdad no quedan tan lejos de esas *Investigaciones* en las que se abandonó la formalización. En su segunda obra el austriaco cayó en la cuenta de la mínima, por no decir ridícula, contribución de la lógica al esclarecimiento del lenguaje ordinario. Para tantos problemas tan complejos se necesitaban distintos métodos. Eran necesarias más herramientas, y éstas habían de ser muy diferentes. El filósofo quiso proporcionarnos una dieta de ejemplos lo más variada posible. Éstos, además, tenían que ser capaces de sorprendernos, pues debían posibilitar

que mirásemos de otra manera nuestras costumbres lingüísticas, como por primera vez. Su objetivo era facilitarnos una nueva perspectiva desde la que los rompecabezas filosóficos se desvanecieran. Este camino se lo proporcionaron los ejemplos, analogías, experimentos mentales, preguntas, aforismos, etc. que caracterizan su etapa de madurez. Por no entrar en la arboleda de metáforas de sus escritos de carácter más personal, como la vivencia-sueño nocturna y el fragmento epistolar publicados bajo el título *Luz y Sombra*. Este peculiar describir wittgensteiniano pone en evidencia el carácter retórico del lenguaje, como si el filósofo hubiese sido consciente de que, como dijera posteriormente Blumenberg continuando la línea humanista viquiana, sólo la retórica puede salvar al hombre de la tecnificación.

No creemos que se deba pasar por alto que una de las acepciones del término alemán “*Bild*” (que Wittgenstein utilizase para referirse al modelo o representación que nos hacemos de la realidad y por medio del cual nos relacionamos con ella) pueda ser traducida como cuadro o pintura. El arte en general, es, después de todo, representación, forma de mostrar, ya se trate de arte figurativo o abstracto. Nos ofrece una determinada ventana desde la que mirar el mundo. Que la tomemos o no es cosa nuestra. Que la sepamos tomar o no, también, aunque no del todo, porque no siempre somos del todo responsables del grado de desarrollo de nuestro sentido del gusto estético. No es gratuito que el filósofo comparase su tarea tantas veces con las de un artista, pues él también lidiaba con nuestro modo de mirar mediante su espléndido uso de diversas formas de mostrar.

Recordemos el diccionario que diseñara pensando en sus alumnos de educación primaria de los pueblecitos-expurgatorios de la Baja Austria justo antes de transformar con su fulminante participación los planos que Paul Engelmann diseñara para la futura construcción de la casa de Margaret Stonborough. La principal dificultad que tuvo que afrontar, y la que convierte el diccionario en un testimonio ejemplar de la estrecha relación entre su filosofía y la praxis, por no decir la vida, fue la relativa a la disposición de las palabras. Wittgenstein no se contentó con ordenar el específico vocabulario que manejaba ese tipo de alumnos alfabéticamente. Buscó otros modos que facilitarían el aprendizaje a unos alumnos para los que incluso el alfabeto era demasiado abstracto. No es gratuito tampoco que echara mano de tijeras para poner orden en los aforismos agrupados bajo el título de *Observaciones sobre los colores*. O que nos encontremos variaciones de un mismo aforismo repartidos en sus diferentes libros de notas. No puso

menor atención a la hora de disponer los elementos que constituirían la casa de la Kundmannngasse, donde las propias baldosas nos invitan a ir en una dirección o en otra dependiendo de dónde estemos. En lo relativo a la casa había que tener todavía más cuidado, pues ésta, como todo juego de lenguaje, también tiene sus reglas. Por eso se levanta como lo hace y las estufas-pedestales están colocadas donde están. En el juego de lenguaje de esa casa-palacio un techo tres centímetros más bajo era un estropicio, lo que explica que Wittgenstein impusiese con tal ahínco su subida precipitadamente.

8. Apunte sobre la vigencia del punto de vista wittgensteiniano.

La propuesta de Wittgenstein de abandonar la pregunta en torno al significado de lo bello, su preocupación por el uso del lenguaje, el rechazo de la teoría y de la definición y algunas de sus nociones filosóficas más importantes, como las de “juego de lenguaje” o “forma de vida”, han tenido un efecto transformador no sólo en el terreno de la estética, sino en el del arte. Es más, la apuesta del filósofo por la experiencia unido a todo esto hace que su pensamiento sea especialmente útil a la hora de entender el punto de vista de la corriente formalista de la crítica de arte, y en particular el caso de la práctica de Greenberg. El lector atento de la obra de ambos podrá observar que sus posturas se complementan. Si bien la filosofía de Wittgenstein puede ayudarnos a entender ideas que Greenberg sólo llegó a esbozar, la multitud de ejemplos que dejó el americano facilita la comprensión de la aproximación al arte del austriaco, oscurecida por el carácter conservador de su gusto estético⁸¹. Es más, cabe resaltar que la estética de Wittgenstein no sólo es capaz de dar cuenta del arte moderno, sino que sus herramientas sirven también para afrontar ese otro arte que Greenberg rechazó, catalogado como posmoderno, para ponerlo en su lugar y reafirmar la continuidad en el arte que defendiera el americano. Por ejemplo, la noción de uso de Wittgenstein puede proteger el arte de Marcel Duchamp de forma paradójica *à la* Greenberg precisamente de la demoleadora crítica de éste. Por otro lado, el pensamiento de Wittgenstein ha jugado un papel esencial en la práctica profesional de críticos de arte de la talla de Michael Fried.

De igual modo, su noción de “juego de lenguaje” puede resultar verdaderamente iluminadora a la hora de enfocar la reciente entrega a la preocupación por el medio de autores como Rosalind Krauss⁸². El artista tiene que desarrollar las posibilidades del medio en el que esté trabajando. Toda innovación sucede dentro de unos límites. El

mero deseo de sorprender no es suficiente. No vale con cavar una fosa inmensa y llamarla arte. Uno tiene que preocuparse por las características de la fosa, por ejemplo, sus proporciones. En otras palabras, hay que preguntarse si el medio ha sido tratado con coherencia. Aquí es donde entran los juegos de lenguaje de Wittgenstein. Todo juego de lenguaje tiene sus propios límites. Una obra de arte, en tanto juego de lenguaje, también. Para permanecer dentro de los límites del juego es necesario, entre otras cosas, ser consecuente con el medio en que se trabaja. Lo único que cabe hacer es extender y desarrollar sus posibilidades. Volviendo sobre el ejemplo de la polémica postura de Greenberg en relación al arte de Duchamp, el problema del americano fue que no supo reconocer el medio en el arte del francés. El crítico de arte fue incapaz de no restringir el concepto de arte formalizado a un medio y a unas formas generalmente reconocidos como artísticos. El carácter versátil y abierto del pensamiento de Wittgenstein, sin embargo, puede hacer frente a este tipo de cuestiones sin entrar en contradicción alguna.

Fueron muchas las nociones propias que Wittgenstein aplicó acertadamente al arte y más aún los aspectos de su filosofía que podrían aplicarse al arte en general, algunos de ellos ya estudiados y reconstruidos por expertos, como hiciera Hagberg con su noción de “juego de lenguaje” en *Meaning and Interpretation*, Lüdeking con la de “gesto” en “Pictures and Gestures”, Johannessen con la de “práctica” en “Art and Aesthetics Praxis”⁸³ o Tilghman con la de “ver parecidos” en *Pero es esto arte?*, por poner algunos ejemplos. Tampoco deja de ser interesante el hecho de que Wittgenstein ya invitase a la estética a seguir el camino de la crítica de arte cuando esta cuestión acaba de ser retomada por la estética contemporánea, que ha entendido la crítica de arte como una mediadora paradigmática entre la historia del arte y la estética, pudiendo enfrentarse a la obra de arte desde la experiencia directa⁸⁴.

Dijimos que Wittgenstein tuvo un impacto revolucionario en el mundo del arte. Sin embargo, generalmente ha sido malentendido por los artistas. Es extraño que se haya hablado tanto desde el arte a partir de Wittgenstein cuando éste invitaba al silencio. Y ahora que el arte quiere ser filosofía, quizás los artistas deberían estudiarlo más y aplicar lo aprendido de una forma muy diferente. Dejemos a un lado a los que se han hecho famosos con sus repetidas referencias al filósofo, como Joseph Kosuth. Pensemos en el tratado sobre pintura de un pintor siciliano no tan conocido, Salvo, quien apostaba por el silencio manteniendo el enfoque del Wittgenstein maduro⁸⁵. Regresemos a aquello que decíamos acerca de que Wittgenstein no trató de explicar su arquitectura. Es

más, apenas habló sobre ella. Sólo se sirvió de determinadas referencias al proceder arquitectónico para explicar el filosófico. Pero nunca trató de explicar la arquitectura, ni su arquitectura, desde la filosofía. Los artistas que entienden mejor a Wittgenstein no son los que se han aprendido de memoria el *Tractatus* o sus escritos posteriores, sino los que *pintan* en lugar de pensar. Porque cabría parafrasear el “no pienses, mira” de Wittgenstein y afirmar “no pienses, pinta”. Curiosamente cuando buscamos esfuerzos similares a los wittgensteinianos en el terreno del arte, los ejemplos que se nos ocurren son los de aquellos que ni siquiera leyeron al austriaco, como es el caso de Cézanne, concretamente, el de la lógica de su paisaje, donde no cabían ciertas pinceladas y era necesaria una larga espera hasta que la intuición y el estudio continuo llevaran al artista a la pincelada correcta. ¿Qué mejor que la práctica de Cézanne ante la montaña Sainte-Victoire para ilustrar el concepto de “juego de lenguaje” wittgensteiniano?

-
- 1 Las lecciones sobre estética se publicaron junto a otras del mismo periodo sobre la creencia religiosa y a las conversaciones entre Wittgenstein y Rush Rhees sobre Freud que tuvieron lugar entre 1942 y 1946. Ludwig Wittgenstein, *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. Cyril Barrett, compilado de notas de Yorick Smythies, Rush Rhees y James Taylor (1966, reimpresión, Oxford: Basil Blackwell, 1983). Hay traducción española: Ludwig Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, trad. Isidoro Reguera (Barcelona: Paidós, 1992). Cuando nos refiramos a la introducción de Reguera haremos referencia al número de página de la traducción española. De las lecciones sobre estética se ofrece el número de la conferencia en números romanos y de párrafo en números naturales.
 - 2 17ª ed., trad. e introducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, edición bilingüe (Madrid: Alianza, 2000). Se ofrecerá el número de la proposición a no ser que nos refiramos al prólogo del filósofo, en cuyo caso nos referimos al número de página.
 - 3 Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, trad. Alfonso García Suárez y Ulises Moulines, edición bilingüe alemán-castellano (Barcelona: Crítica, 2002). Cuando aludamos a la segunda parte y al prólogo del filósofo daremos el número de página y cuando se trate de la primera parte ofreceremos el número de párrafo.
 - 4 George E. Moore, *Philosophical Papers* (Londres: Allen & Unwin, 1959), 312-15.
 - 5 Alice Ambrose, *Wittgenstein's Lectures. Cambridge: 1932-35 (A)*, (Oxford: Basil Blackwell, 1979), 34-40.
 - 6 Trad. Francisco Gracia Guillén (Madrid: Tecnos, 2003).
 - 7 Ludwig Wittgenstein, *Vermischte Bemerkungen/ Culture and value*, 2ª ed. corregida con traducción inglesa, ed. Georg Henrik Von Wright en colaboración con Heikki Nyman, trad. al inglés Peter Winch (1998; reimpresión, Oxford: Basil Blackwell, 2006). Se ofrece el número de página, seguido de la referencia al manuscrito concreto entre paréntesis.
 - 8 *Tractatus logico-philosophicus*, 13.
 - 9 *Investigaciones filosóficas*, 11-13.
 - 10 Ludwig Wittgenstein, *Diario Filosófico 1914-1916*, trad. Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera (Barcelona: Ariel, 1982), 7.10.16.
 - 11 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, I, 35.
 - 12 Karlheinz Lüdeking, “Pictures and Gestures”, *British Journal of Aesthetics*, 30: 3 (1990 July): 220.
 - 13 Ludwig Wittgenstein, *Sobre la certeza*, trad. Josep Lluís Prades y Vicent Raga, compilado por G. E. M. Anscombe y G. H. von Wright, edición bilingüe alemán-castellano (Barcelona: Gedisa, 2000), §475.
 - 14 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, I, 12.
 - 15 *Ibid.*, I, 13.
 - 16 *Ibid.*, I, 10.

-
- 17 MS 126 15r: 28.10.1942.
- 18 Cf. Bernard J. Rhie, "The Face of the Work of Art: Wittgenstein on Expression", en Richard Heinrich, Elisabeth Nemeth, Wolfram Pichler (eds.), *Bild und Bildlichkeit in Philosophie, Wissenschaft und Kunst (Image and Imaging in Philosophy, Science, and the Arts)*, *Papers of the 33. International Wittgenstein Symposium* (Kirchberg am Wechsel: Austrian Ludwig Wittgenstein Society, 2010), 265-267.
- 19 MS 134 106: 5.4.1947.
- 20 MS 132 59: 25.9.1946.
- 21 Wittgenstein y Engelmann, *Cartas, encuentros, recuerdos*, ed. Ilse Somavilla con la colaboración de Brian McGuinness, trad. Isidoro Reguera (Valencia: Pre-Textos, 2009), 38.
- 22 *Investigaciones filosóficas*, 481.
- 23 Cf. Paul Wijdeveld, *Ludwig Wittgenstein: Architect* (Londres: Thames & Hudson, 1994), 195.
- 24 MS 126 15r: 28.10.1942.
- 25 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, I, 19.
- 26 Ludwig Wittgenstein, *Conferencia sobre ética*, trad. Manuel Cruz (Barcelona: Paidós, 1995), 38-43.
- 27 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, I, 15.
- 28 *Ibíd.*, I, 16. Nota a pie nº3. Anotación de Taylor.
- 29 Acerca de la noción de conocimiento intransitivo wittgensteiniano, cf. Kjell S. Johannessen, "Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge (An Investigation of the Wittgensteinian Concept of Practice as regards Tacit Knowing)", *Daimon* 2 (1990): 151-173.
- 30 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Grammar*, ed. R. Rhees, trad. Anthony Kenny (Oxford: Basil Blackwell, 1974), 79.
- 31 *Investigaciones filosóficas*, §531.
- 32 *Ibíd.*, 465.
- 33 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, I, 16.
- 34 Schönberg citado en Josef Rufer, *The Works of Arnold Schönberg*, trans. Dika Newlin (New York: Free Press, 1963), 71.
- 35 Theodor W. Adorno, "Arnold Schönberg", en *Prismas. La crítica de la cultura y de la sociedad*, trad. Manuel Sacristán (Barcelona: Ariel, 1962), 163.
- 36 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, I, 23.
- 37 *Ibíd.*, I, 23.
- 38 "Wittgenstein and 'the tremendous things in art'", en *Wittgenstein and the Philosophy of Culture: Proceedings of the 18th international Wittgenstein Symposium (13th to 15th August 1995, Kirchberg am Wechsel (Austria))*, ed. Kjell S. Johannessen y Tore Nordenstam (Viena: Hölder-Pichler, Tempsky, 1996), 149-161.
- 39 Un lenguaje conlleva una determinada forma de vida. Cf. las obras de Wittgenstein: *Lecciones y conversaciones*, I, 26; *Observaciones sobre los fundamentos de la matemática*, ed. G. H. von Wright, R. Rhees y G. E. M. Anscombe, trad. Isidoro Reguera (Madrid: Alianza, 1987), VI, §34 (se ofrece el número de la sección y el número de párrafo) e *Investigaciones filosóficas*, §19. Kjell S. Johannessen explica con una claridad envidiable el concepto wittgensteiniano en "Rule Following, Intransitive Understanding and Tacit Knowledge (An Investigation of the Wittgensteinian Concept of Practice as regards Tacit Knowing)", 168-169. Garry Hagberg le dedica un capítulo a este término en su excelente trabajo *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge* (Ithaca: Cornell University Press, 1994), 45-83.
- 40 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, I, 35.
- 41 *Ibíd.*, I, 20.
- 42 *Investigaciones*, §66.
- 43 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, I, 28.
- 44 *Ibíd.*, I, 31.
- 45 Cf. *Ibíd.*, I, 25-26; I, 35; Ludwig Wittgenstein, *Zettel*, trad. Octavio Castro y Ulises Moulines (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979), §165 (ofrecemos el número de párrafo). Subrayamos el carácter histórico de la noción 'Lebensform', tal y como queda puesto de relieve en estos párrafos. Hagberg comparte nuestra opinión: "imaginar una forma artística significa imaginar una forma de vida" (*Meaning and Interpretation*, 45). Esto mismo fue defendido por Richard Wollheim en su conocida obra *Art and Its Objects* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), 45-58). Sin embargo, particularmente Wollheim parece ir más allá y afirmar que el arte es una forma de vida. Por otro lado, nosotros proponemos, como Benjamin R. Tilghman, que nuestras prácticas estéticas y artísticas están inscritas en una forma de vida, pero no constituyen una forma de vida por sí

-
- mismas [cf. *Pero, ¿es esto arte?*, trad. Salvador Rubio Marco (Valencia: Universidad de Valencia, 2005), 115].
- 46 Hagberg muestra esto mismo de una forma magnífica a partir del fresco 'La escuela de Atenas' de Rafael (cf. *Meaning and Interpretation*, 79-80).
- 47 *Investigaciones*, 517.
- 48 *Ibíd.*, §583.
- 49 Cf. *Lecciones y conversaciones sobre estética*, 103 (nota del editor).
- 50 MS 134 106: 5.4.1947.
- 51 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, I, 32.
- 52 *Ibíd.*, I, 33.
- 53 *Ibíd.*, II, 2.
- 54 *Ibíd.*, II, 18.
- 55 *Ibíd.*, II, 18.
- 56 *Ibíd.*, II, 19.
- 57 *Ibíd.*, II, 36. nota a pie nº4. Anotación de Rhees.
- 58 *Ibíd.*, II, 37.
- 59 *Ibíd.*, III, 1.
- 60 *Ibíd.*, III, 5.
- 61 Cf. *Ibíd.*, III, 4. Nota a pie nº6. Anotación de Rhees.
- 62 *Ibíd.*, IV, 1.
- 63 *Ibíd.*, III, 22.
- 64 *Ibíd.*, III, 20.
- 65 *Ibíd.*, III, 35.
- 66 Isidoro Reguera, "Contra la arrogancia filosófica", en *Ibíd.*, 33.
- 67 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, III, 37.
- 68 *Ibíd.*, IV, 2.
- 69 *Ibíd.*, IV, 2.
- 70 *Ibíd.*, IV, 7.
- 71 Hagberg, Garry, "Wittgenstein's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/wittgenstein-aesthetics/>, p. 9.
- 72 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, II, 4.
- 73 §109.
- 74 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, 109-113.
- 75 Cf. "Certainty and Authority", en *Wittgenstein Centenary Essays*, ed. Phillips Griffiths (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 223-237.
- 76 *Krisis: Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, trad. Romeo Medina (Madrid: Siglo XXI, 1982), 100.
- 77 *El feliz absurdo de la ética*, 149.
- 78 *Diario filosófico 1914-1916*, 7.10.16.
- 79 *Lecciones y conversaciones sobre estética*, III, 39.
- 80 *Wittgenstein's Lectures: Cambridge 1932-35* (Oxford: Basil Blackwell, 1979), 40. (Nuestra traducción.)
- 81 De esto nos ocupamos en el texto con el título "Ludwig Wittgenstein y Clement Greenberg: dos soldados de la representación" que presentamos en el I Congreso Europeo de Estética celebrado del 10 al 12 de noviembre de 2010 en Madrid
- 82 Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H. D.; Foster, Hal; Krauss, Rosalind, *Art since 1900 modernism antimodernism postmodernism*. (Londres: Thames & Hudson, 2004), 674.
- 83 En *Contemporary Aesthetics in Scandinavia*, ed. Lars Aagaard-Mogensen y Goran Hermeren (Lund: Doxa, 1980), 81-98.
- 84 Arthur Danto, "The art seminar", en *Art History Versus Aesthetics*, ed. James Elkins (Nueva York: Routledge, 2006), 54.
- 85 Salvo, *De la pintura*, trad. Nicolás Sánchez Durá (Valencia: Pre-Textos, 1989).