

Estética wittgensteiniana

Existen dos acepciones posibles de “estética wittgensteiniana”: 1) la teoría estética producida por Ludwig Wittgenstein y 2) las teorías o ideas estéticas surgidas por influencia del pensamiento de Ludwig Wittgenstein. Para la primera, ver la entrada “Estética de Wittgenstein” de esta misma enciclopedia. La segunda podría subdividirse en a) un primer periodo, coincidiendo con el surgimiento de la estética analítica, alrededor de los años 50 del siglo XX y marcado por la influencia más o menos directa de las ideas de Wittgenstein en la teoría estética y b) un segundo periodo (hasta nuestros días) en el que la denominación “estética wittgensteiniana” acoge desarrollos estéticos muy variados herederos, de uno u otro modo, del pensamiento de Wittgenstein.

1. La influencia de Wittgenstein en la estética analítica.

El nacimiento de la llamada estética analítica en los años 50 del siglo pasado está vinculada a la repercusión de algunas ideas centrales del segundo Wittgenstein sobre el modo de abordar la reflexión de los problemas estéticos, principalmente en torno a la definición de arte y de los predicados estéticos. Como señala Henckmann: “Bajo el concepto estética analítica -o también estética del lenguaje- se encuentran los múltiples intentos llevados a cabo en los años cincuenta bajo la influencia de Wittgenstein, de investigar, en lugar de la «esencia» del arte y de la belleza, las reglas según las cuales es posible hablar objetiva e intersubjetivamente sobre arte y belleza.” (Henckmann 1998, 16). En ese sentido, es importante destacar que la estética analítica nace en los 50 bajo la influencia directa de las *Investigaciones filosóficas* y no de los textos que podríamos llamar “estéticos” de Wittgenstein, cuya difusión e influjo son más tardíos. Particularmente, la potencia del antiesencialismo wittgensteiniano (véase la entrada “Estética de Wittgenstein” de esta Enciclopedia) actúa como detonante principal: la estética había estado obcecada en la búsqueda de una esencia del arte (o de lo estético) en términos de características, propiedades, cualidades, rasgos, etc. cuando la premisa de la existencia (y relevancia) de tal esencia no tiene por qué ser aceptada. Junto a las críticas antiesencialistas, las ideas de Wittgenstein sobre la expresión y la crítica de la introspección como forma de autoconocimiento influyen decisivamente en el carácter marcadamente antiexpresionista y por tanto antirromántico de la primera estética analítica.

La primera recepción estética de Wittgenstein insistió en tomarlo por un filósofo del lenguaje a

partir del cual aplicar sus enseñanzas al lenguaje del arte. Esa aplicación señaló en varias direcciones distintas, entre otras: el antiesencialismo en teoría del arte, la naturaleza de la representación artística, la explicación antisentimental de la expresión artística y el carácter normativo de los juicios estéticos. Aunque la influencia de Wittgenstein ha sido notable en el desarrollo de la estética analítica, es en estos problemas particulares donde se pone de manifiesto de una manera más clara la fertilidad de ciertos conceptos característicos del pensamiento wittgensteiniano. Los analizamos a continuación.

1.1. El concepto de arte como concepto abierto

Morris Weitz defendió que no es posible dar una definición de arte en términos de condiciones necesarias y suficientes: "...La teoría estética es un intento lógicamente estéril de definir lo que no se puede definir, de establecer las condiciones suficientes y necesarias de lo que no tiene condiciones suficientes y necesarias, de concebir el concepto de arte como cerrado, cuando su propio uso revela y demanda su apertura" (Weitz 1956, 30). Dos son las razones por las que parece imposible que el concepto de arte sea un concepto cerrado: por un lado, las definiciones de arte hasta ahora propuestas son insuficientes para dar cuenta de la variedad de objetos y prácticas que se consideran arte. Por otro, el carácter intrínsecamente innovador de las prácticas artísticas reflejado en la historia del arte hace de cualquier aspiración a proporcionar una definición en términos de condiciones necesarias y suficientes una aspiración vana. Frente a la idea de concepto cerrado, un concepto abierto no posee condiciones necesarias y suficientes sin que por ello su aplicabilidad sea problemática: "Un concepto es abierto si sus condiciones de aplicación son criticables y corregibles" (Weitz 1956: 31). Los conceptos abiertos son los que aplicamos a objetos o fenómenos culturales, que se crean y evolucionan (Weitz 1978). Así, a la concepción contemporánea de arte pertenece la idea de que la novedad es un valor de las obras. Precisamente el que propiedades que anteriormente no se consideraban artísticas pasen a serlo forma parte de lo que constituye nuestra noción de arte. Así pues, por principio, el arte es indefinible.

Aunque los conceptos abiertos carecen de condiciones necesarias y suficientes es posible, sin embargo, señalar criterios para su aplicación. Entre ellos Wittgenstein introducía el reconocimiento de parecido entre ciertas actividades u objetos. Lo que nos permite identificar correctamente las actividades que son juegos de las que no lo son es que comparten un cierto parecido o aire de familia. Siguiendo esta forma de entender el funcionamiento de conceptos como el de juego, "arte" sería un concepto abierto de carácter adaptativo (históricamente), evaluativo y descriptivo a un tiempo. Reconocemos lo que es arte por su parecido o por compartir cierto aire de familia con las obras de arte ya sancionadas como tales por la tradición y la historia

del arte.

En otro de los artículos ya clásicos de esta aproximación al problema de la definición del arte, Kennick (1958) invitaba al lector a comprobar la eficacia de este criterio de identificación al proponer al lector que imaginase un hipotético almacén lleno de objetos de todo tipo y en el que tuviera que reconocer qué objetos eran artísticos. La confianza de Kennick en que esta tarea podía llevarse a cabo con éxito sin necesidad de disponer de una definición se apoyaba a su vez en la confianza en la eficacia del método de identificación mediante reconocimiento de aires de familia.

La validez del criterio de identificación mediante el reconocimiento de aires de familia fue, sin embargo, cuestionada tanto por autores afines al pensamiento wittgensteiniano, como por otros autores que cuestionaban la noción de parecido y su validez como criterio de identificación. Entre los primeros, Mandelbaum (1965) utilizaba el argumento de que “un parecido de familia” se debe a factores genéticos, y que también en el caso del arte habría de encontrarse la genealogía que explicara el parecido. Por otro lado, hay familiares que no se parecen tanto. La crítica de Goodman a la noción de parecido (1968) como las consideraciones de Danto (1981) sobre la “miopía lógica” de los neowittgensteinianos a raíz del experimento de los indiscernibles debilitaron la eficacia del criterio basado en el reconocimiento de aires de familia. De hecho, objetos que no tienen ninguna similitud con obras de arte, sino al contrario, con objetos normales y corrientes, pueden ser objetos artísticos. Tras estas críticas, Berys Gaut (2000) ha retomado la idea wittgensteiniana de concepto racimo -cluster concept- para articular una aproximación al problema de la definición del arte. Según esta propuesta, no es posible formular una caracterización del concepto de arte en términos de condiciones necesarias y suficientes, pero si es posible identificar una serie de propiedades que históricamente han sido características del arte y que disyuntivamente pueden considerarse criterios para determinar si un objeto es artístico. La lista de propiedades no es exhaustiva, de manera que podría extenderse en el futuro. De esta manera se preservaría el espíritu antiesencialista wittgensteiniano sin ofrecer una visión de los criterios de identificación vulnerable a los problemas clásicos con la noción de parecido.

Aunque la teoría del arte tuvo un florecimiento en las últimas décadas del siglo pasado y autores como Gaut defendieron un anti-esencialismo de carácter wittgensteiniano, las siguientes generaciones de estética wittgensteiniana se interesaron por temas diferentes, como son la representación pictórica, la expresión artística y la comprensión en estética.

1.2. El ver-como y la representación pictórica

La noción de ver-como jugó un papel central en el desarrollo de la moderna teoría de la representación pictórica. Tras el rechazo de la explicación del significado pictórico en términos de semejanza, E. H. Gombrich (1956) introdujo la noción de ver-como como parte de su teoría de la representación pictórica. La noción servía, en primer lugar, para explicar que los espectadores de objetos bidimensionales como dibujos, pinturas o fotografías perciben en ellos objetos en tres dimensiones, con volumen y en el espacio. Así, el dibujo del cubo de Necker es una figura plana cuyo contenido representacional es el cubo con volumen que percibimos. Igual, en una pintura podemos prestar atención bien al soporte pictórico -a la superficie marcada - bien al contenido representado, pero no es posible, según Gombrich, percibir los dos al mismo tiempo. Cuando nos alejamos de una pintura impresionista percibimos un paisaje, mientras que de cerca vemos manchas de color y el trazo dejado por las pinceladas. El espectador colabora con el artista “para transformar una pieza de lienzo coloreado en un retrato del mundo visible” (1956, 246). La representación pictórica consistiría en la creación de esta ilusión perceptiva del objeto representado.

Hay además un segundo fenómeno para el que se utiliza la noción de ver-como y que no siempre se diferencia del primero. El cubo de Necker se puede ver como con una orientación o con otra, siendo cada una de estas experiencias perceptivas diferentes y también incompatibles: las líneas sobre el plano se organizan en nuestra visión de una manera u otra. Ya los artistas de mosaicos de la antigüedad clásica empleaban esa ilusión: “... los cubos reversibles sobre paredes y suelos. Podemos ver cada una de esas unidades como un cubo sólido iluminado desde arriba o como un cubo hueco iluminado desde abajo” (Gombrich 1956, 226). Este fenómeno es diferente al de ver las teselas negras como sombras, por ejemplo, creando volumen. Gombrich no diferenció entre una cosa u otra. Tampoco entre estos dos fenómenos del ver-como ejemplificado en la figura del pato-conejo de Jastrow. Lo fundamental para Gombrich es que todas las imágenes, como el cubo de Necker o el pato-conejo, son ambiguas y necesitan ser interpretadas. La interpretación de una imagen es un proceso de ver-como, en el que conceptos, expectativas, familiaridad o práctica hacen que veamos una configuración como una cosa o como otra pero no ambas al mismo tiempo.

En la primera edición de *El arte y sus objetos*, Wollheim (1968) todavía adoptaba esta teoría de la representación, pero en la segunda edición, en uno de sus anexos introduce la noción de ver-en como base de la representación pictórica. La crítica a Gombrich se basa en señalar la diferencia que acabamos de indicar. Ver un objeto tridimensional en una imagen plana es la capacidad perceptiva en la que se basa la representación pictórica. Algunas figuras, además, se pueden ver-como un objeto o como otro. Mientras que **ver** un pato **en** el dibujo, permite y exige percibir al mismo tiempo la línea y el pato, **ver** el dibujo **como** un pato es incompatible con **verlo**

como un conejo. Ver-como es un caso de percepción en que ver un objeto es incompatible con ver otro, aun reconociendo que el estímulo no ha cambiado, y ver-en se refiere a la percepción de tres dimensiones en una superficie plana. La fenomenología del ver-en no apunta a que veamos por un lado una línea y que la dejemos de ver para ver un pato, sino a una única percepción, ni de una línea ni de un pato, sino mixta. Ver-en es una experiencia dual, con dos aspectos: uno reconocional (veo un pato) y uno configuracional (veo una línea negra con cierta forma).

Otro modo de entender la representación pictórica a partir de la noción de ver-como es la de Roger Scruton, que entendía que la dualidad del ver-como tenía que entenderse como un ver (por ejemplo, una línea) y un imaginar (por ejemplo, un pato). El primero es epistémicamente dependiente de lo que hay ante el sujeto que percibe y el segundo no. El primero es receptivo y el segundo es voluntario (hasta cierto punto). A diferencia de Gombrich, Scruton piensa que la experiencia es mixta, esto es, perceptiva e imaginativa.

La aplicación de la noción de percepción de aspectos también ha tenido influencia en el caso musical, más allá de la representación musical de objetos o fenómenos. Scruton (1974, 1997, 2009) ha defendido el caso del oír musical como un caso de oír-como. Escuchar una secuencia sonora como música significa oírla como una sucesión de tonos en movimiento, desligados de su fuente de producción. Los rasgos más elementales de la música son identificados en una experiencia en la que el sonido se escucha bajo el aspecto de un objeto en movimiento. El lenguaje musical describe ese aspecto del sonido escuchado como música: con altura, velocidad, ritmo, en el espacio. Además, en una sucesión de notas musicales oímos melodías, temas, variaciones, etc. Para Scruton, como en el caso del ver-como, oír-como es una experiencia con “doble intencionalidad” en la cual oímos un evento sonoro e imaginamos el movimiento. Scruton piensa que pueden darse a la vez imaginación y percepción, de tal manera que la experiencia es perceptual e imaginativa al tiempo: oír-como en realidad es **oír** movimiento **en** el sonido. A diferencia de la percepción auditiva cotidiana en la que oímos caer la lluvia o el motor de un coche, en música oímos sonidos (que están ahí, como eventos, desconectados de su origen), pero imaginamos el movimiento (que no está presente).

La diferencia con los casos de representación visual estriba en que en el caso musical no podría decirse que el concepto de un objeto organice la percepción. El “pensamiento encarnado” (Scruton 1974, 180) en la experiencia musical es puramente formal, como el que pueda encontrarse en una obra visual abstracta o en una greca o un arabesco. A pesar de que la estética de Scruton es la más más claramente wittgensteiniana entre las actuales, la comprensión musical en Wittgenstein no aparece habitualmente relacionada con casos de oír-como, sino ligada a menudo a ciertas ideas sobre el lenguaje, y, sobre todo, sobre la expresión humana. Según Scruton: “Wittgenstein desearía decir que entender un pasaje musical es en algún sentido como

entender una expresión facial” (Scruton 2009, 38), un fenómeno análogo a la comprensión de un rostro.

1.3. Expresión y expresividad en el arte

En ocasiones se ha entendido la percepción de expresiones también como un caso de ver-como, o como una percepción de aspectos. En las *Investigaciones filosóficas* y en las *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Wittgenstein utiliza la noción “ser expresivo” para mostrar, por un lado, que interpretar o reconocer un rostro o una figura como la expresión de una emoción o un estado mental no requiere inferir de determinadas formas o rasgos externos, faciales o corporales, la existencia de un estado interno, sino que algunos gestos o movimientos y algunas figuras son expresivos en sí mismos. La emoción se percibe en ellas directamente; es la “particular” expresión de ese rostro y no de cualquier otro. Es decir, entender la expresión de un rostro no significa captar una relación entre ese rostro y un cierto estado mental. Sino percibir la emoción en él. La estética de los años sesenta hizo uso ampliamente de la diferencia entre expresar (una relación binaria entre una forma y una emoción) y ser expresivo (un predicado monádico e intransitivo). Esta diferencia entre un sentido de expresión transitivo o relacional, “expresar”, y uno intransitivo o no relacional, “ser expresivo de”, sirvió desde muy temprano a la estética analítica y a caracterizarla como una estética anti-expresionista. Figuras, obras de arte representacionales o abstractas, lingüísticas o musicales podían considerarse “expresivas” sin que ello significara que fueran expresión de la emoción de nadie. En realidad, los humanos tendemos a percibir expresivamente incluso objetos que no tienen mente, que no pueden sentir ni por lo tanto expresar sentimientos. Esta capacidad natural humana de percibir expresivamente es explotada por los artistas, para quien la expresividad depende de las tradiciones artísticas en las que los esquemas (convenciones artísticas y hábitos perceptivos) se refinan y evolucionan (Gombrich 1956).

La tendencia formalista de la teoría contemporánea del arte se alió con esta idea. Lo importante es la obra de arte en sí misma, no como vehículo de algo externo a ella misma, el sentimiento del autor, ni como causa de una respuesta en el intérprete. Ser expresivo de una emoción significa tener la forma de una emoción, poseer determinadas propiedades que son percibidas en el objeto y como del objeto. En esa línea, la frase de Bouwsma (1954) referida a la expresión musical obtuvo un éxito notable: “...la emoción es a la música más como el rojo a la manzana que como el eructo a la sidra”. Es decir, una pieza musical no expresa melancolía como si fuera la explosión causada por un sentimiento, sino que una pieza expresiva de melancolía posee determinadas propiedades que la hacen sonar melancólica. En palabras de Peter Kivy: “cuando caracterizamos la música como quejosa o iracunda, alegre o melancólica, estamos identificando propiedades de

la música” (Kivy 2001, 73).

La diferencia entre expresar y ser expresivo es muy útil para una teoría objetualista o formalista del arte: si la expresividad es una propiedad del objeto, no es necesario que el artista se encuentre en un determinado estado mental para escribir un poema alegre o triste, o que tenga que esperar a estar triste para escribir el adagio o alegre para el minueto. Además, si la emoción se ve en el cuadro o se oye en la música, como se ve el rojo en la manzana, “(n)o hay ninguna razón para pensar que porque algo sea “fenomenológicamente” triste deba infectarme con esa emoción” (Kivy 1989, 255).

Otros autores recogen de Wittgenstein la idea de que, aunque la teoría de Tolstoi del contagio sea globalmente absurda, hay algo de cierto en ella. Comprender la expresividad de un gesto o una figura significa responder a ella. “Resonamos” con una obra de arte expresiva o “parece decirnos algo”. Poco ha avanzado la estética en la explicación de las metáforas wittgensteinianas. Scruton (1974) considera que interpretar la expresión de una obra de arte exige imaginación de un modo diferente al ver-como representacional, en el que el concepto de un objeto parece implicado en la percepción. Por un lado, las propiedades expresivas no son propiamente del objeto y no pueden, por tanto, ser percibidas, sino que son aspectos del objeto. Pero frente a casos de representación en los que ver-como u oír-como son casos en los que la percepción del objeto lo es como de un tal o cual (por ejemplo, de una línea como un conejo o de un toque de violines como un moscardón), en los casos de expresión no se ve o se oye un x como un y, sino como una experiencia de y. Percibir emoción en una obra de arte no es una experiencia con un contenido judicativo como “esto es triste”, o “así es la tristeza”, sino que el contenido tiene, él mismo, carácter afectivo. Lo que para Scruton deriva en que describir el contenido de esa experiencia exige el mismo vocabulario que la descripción de expresiones genuinas de esa emoción: “Muestro que un poema es tierno por comparación con expresiones de ternura” (1974, 78).

Aunque la experiencia de la obra de arte lo es de esa obra, y que no podemos describirla mejor que describiendo la propia obra, la expresividad artística es el poder de la obra de “recordarnos, convocar para nosotros, evocar o ‘simbolizar’ (en un sentido laxo que no puede confundirse con ninguna idea semántica) objetos tales como emociones y estados mentales” (1974, 217) De ahí la dificultad para decir lingüísticamente el contenido de la expresión (a no ser repitiendo la propia expresión). Cuando lo hacemos, la expresividad de un objeto está indisolublemente ligada tanto al propio vehículo de la expresión o el objeto mismo (“¿cómo distinguir al danzante de la danza?”) como a la experiencia misma de reconocimiento de la expresión. Finalmente, “(u)n objeto es expresivo si ‘corresponde a’ o ‘simboliza’ un estado mental, donde correspondencia es una cuestión de evocación y no de referencia” (1974, 219). En su filosofía de la música Scruton ahonda en la idea de expresividad a partir de Wittgenstein, sin quedarse en la pura

intransitividad de la expresión particular y enfatizando la idea de que captar la expresividad de una obra o de un pasaje, como de un rostro, no termina en el “reconocimiento” de una forma: “el acto de reconocimiento es el primer paso en un proceso imaginativo, cuyo punto final es la familiaridad con un carácter o un estado mental” (Scruton 2009, 40). Captar la expresividad de una pieza es percibirla bajo un aspecto, que se alumbra cuando nos resulta familiar: “El reconocimiento de una expresión es el primer escalón mediante el que recreamos en nosotros el punto de vista de primera persona de otro” (Scruton 2009, 41).

Richard Wollheim (1968, 1989, 1993) ha desarrollado la noción de correspondencia en otra dirección, como la relación básica del significado expresivo de las obras de arte: un objeto expresivo “es simplemente una parte del entorno que nos apropiamos en virtud del modo en que parece reiterar algo en nosotros” (1987, 59). Igual que un pasaje musical, un paisaje natural o una obra de arte expresiva parecen “ir con”, ser todo con, ser adecuadas a la reiteración de una emoción o un sentimiento. La idea de “ir con” es semejante al “*passen*” wittgensteiniano. Sin embargo, Wollheim repsicologiza la explicación, y trata de identificar la “causa” de esa tendencia humana a percibir expresivamente con el mecanismo de proyección: “Cuando se dice que una parte de la naturaleza (se) corresponde con un fenómeno psicológico, se trata de que es perceptible como siendo de una pieza con ese estado o como algo sobre lo que se podría haber proyectado ese estado” (Wollheim 1993, 154). Como los autores mencionados aquí, Wollheim desvincula expresividad de expresión. Sin embargo, apunta a la necesidad de vincularlas de un modo que estaba prohibido para la teoría formalista del arte y la interpretación anti-expresionista wittgensteiniana.

1.4. Comprensión artística y normatividad estética

“Comprender en experiencias estéticas es básicamente *ver* y *ver-como*” (Rubio 1995, 48). Es decir, entender una obra de arte como arte es en parte tener una experiencia perceptual, es decir, ver ciertas cosas, y, por otro, en verlas de una determinada manera, bajo un aspecto. Esta manera no es la única, porque en el caso de un *ver-como* siempre es posible la percepción de una misma figura *como* una cosa o *como* otra. De la misma forma en obras visuales o auditivas y también en obras literarias. Un texto literario puede ser entendido de maneras diferentes y correctas: “¿Cuándo hay dos lecturas compatibles y cuando hay dos interpretaciones que entrañan disensión? No hay criterios objetivos para ello, como no hay propiedades estéticas o artísticas determinables unívoca y objetivamente. Que *El Lazarillo de Tormes* pueda ser leído como a) una sátira religiosa o b) una sátira política o c) una sátira religiosa y política, no es determinable objetivamente a partir de la “cualidades” o “propiedades” objetivas, porque la única cualidad objetiva es lo que dice el texto original” (Rubio 1995, 43). Si la experiencia estética se

entiende como una percepción de aspectos, la discusión en estética no depende de la identificación de ciertas propiedades del texto, sino más bien de la adecuación de una experiencia u otra a la obra. Comprendida bajo un aspecto la obra puede ser más iluminadora o más rica, puede ser coherente con el resto de la obra del autor, con su época, entrar en relación con unas obras u otras, ser novedosa o abrir nuevas formas de creación artística.

Una de las razones por las que se ha considerado que las nociones de ver-como y de aspecto son adecuadas para una caracterización correcta de las propiedades estéticas es la intuición anti-realista con respecto a la naturaleza de dichas propiedades. Que los predicados estéticos no señalarían propiedades sino aspectos es una postura defendida por varios autores que han contribuido de manera prominente al debate en torno a la naturaleza de las propiedades estéticas (Scruton 1974, 1997, Tilghman 2006, Rubio 2012, 2013b). Ciertamente, la crítica artística utiliza razones que hacen depender los rasgos estéticos de propiedades de primer orden. Sin embargo, puesto que un objeto, con ciertas propiedades de primer orden, puede percibirse bajo diferentes aspectos, rasgos emergentes en ocasiones incompatibles dependen de las mismas propiedades del objeto. Esta concepción podría explicar el experimento de los indiscernibles (Danto 1981) según el cual varios objetos pueden ser perceptivamente idénticos, pero estéticamente diferentes en la medida en la que la percepción de cada objeto bajo su interpretación correspondiente hace perceptivamente disponibles rasgos estéticos diversos. Pero si esto es así, entonces no hay reglas que sirvan para justificar nuestros juicios estéticos. Percibir aspectos es una forma de imaginación y, a pesar de que lo imaginado debe estar atado al objeto percibido y sus propiedades, no hay ninguna regla (o no hay reglas suficientes) para determinarlo.

Comprender una obra de arte es básicamente percibirla de forma correcta. Lo que conduce a dos problemas básicos. Cómo juzgar la corrección de una experiencia y si son posibles reglas del juicio estético. En cuanto a la primera, los estetas wittgensteinianos no consideran que solo los juicios críticos sean expresión de esa experiencia. La comprensión de la obra de arte no consiste en la capacidad de emitir un juicio -ni siquiera de carácter más sustantivo y no meramente expresivos de gusto-, sino en ser capaz de describir la obra, de hacer el gesto adecuado, de dar descripciones suplementarias, de hacer comparaciones relevantes, de dar razones o distinguir entre lo que está bien y lo que no. Comprender en arte consistiría entonces en el ejercicio de ciertas habilidades, esto es, en la disposición a realizar ciertas actividades y a decir ciertas cosas acerca de las obras apreciadas (Véase especialmente Rubio 1995).

Jacques Bouveresse insiste además en el rechazo wittgensteiniano de las explicaciones psicológicas en estética. Tener la experiencia correcta no es ser afectado mecánicamente por las propiedades de la obra. La explicación del agrado o el desagrado estético es una cuestión de razones y no de causas. Sin embargo, las razones estéticas tienen un carácter especial en dos

sentidos. Por un lado, en estética sirven como razones gestos, comparaciones, analogías; es decir, no tienen necesariamente contenido proposicional. Citando a Wittgenstein, Bouveresse afirma que las razones en estética son “de la naturaleza de las descripciones suplementarias” (Conferencias de Wittgenstein de 1930-33, p. 361): se “explica” en estética “describiendo más” (Bouveresse 1993, 58). (Sobre la comprensión estética basada en descripciones suplementarias, ver Rubio 1996) Por otro lado, las razones estéticas en ocasiones no consisten en la aplicación de reglas, ni siquiera en su justificación, sino que se encuentran en el terreno en el que ya no se pueden dar reglas o explicaciones más fundamentales. Y aquí se encuentra otra vez el valor y la centralidad de las prácticas y la forma de vida: “...el criterio de la buena razón, en estética e incluso más allá, es simplemente el hecho de que sea aceptada como tal, es decir, lo propio de la buena explicación es esencialmente el convencernos” (Bouveresse 1993, 56).

Sobre la idea de que el consenso en estética es cuestión de asentimiento intersubjetivo y reconocimiento cuando se alcanza el lecho rocoso, se basa también la obra de Cavell (1967, 1981). Esta manera de entender la comprensión y la apreciación artística como una imbricada en toda una forma de vida y en la aplicación de razones que son normas y hábitos que no pueden justificarse es en parte la razón por la cual el propio Wittgenstein y wittgensteinianos como Scruton o Cavell son tan críticos con cierto arte de vanguardia, en especial la música de vanguardia, la música atonal. El rechazo wittgensteiniano de la música atonal se basa en última instancia en un modo de hacer y de entender la música y el arte desde convenciones y usos que no pueden justificarse, pero fuera de los cuales es imposible entender algo como musical o como perteneciente a una determinada forma artística. Tanto Scruton como Cavell defienden que entender una composición atonal consiste en entender las reglas de la composición, de carácter teórico, pero que no se dejan “oír” en la pieza. Puesto que la convención de la tonalidad es fundamental en la comprensión de la música clásica (en ella reside parcial, pero significativamente, la expresividad y el sentido de la música) renunciar a ella implica renunciar a algo básico e injustificable en nuestra forma de hacer y escuchar música: “el lenguaje de la tonalidad es parte de una particular forma de vida, una que contiene la música que nos es más familiar; que está asociada con formas particulares de ser entrenado en tocarla y en escucharla; que implica formas particulares de ser correcto, formas particulares de responder a los errores, de matizar, y sobre todo de repetir, de hacer variaciones y modificaciones. No es de extrañar que queramos preservar la idea de tonalidad: abandonar todo esto es como abandonar toda la idea de música” (Cavell 1967, 84)

No hay “principios del gusto” que justifiquen juicios estéticos. Además, el razonamiento estético no persigue una conclusión necesaria lógicamente puesto que no hace ninguna afirmación genuina sobre propiedades del objeto, sino que da cuenta de la percepción de un objeto bajo un aspecto determinado. Las razones estéticas no pueden ser parte de un argumento conclusivo: “(n)inguna cantidad de argumento puede proporcionar conocimiento de un rasgo estético [...] su dependencia de otros rasgos no es lógica. En última instancia uno solo puede mirar y ver si está

allí” (Scruton 1974, 36) Las razones son apoyos, ayudas que aspiran a una percepción correcta del objeto, es decir, a percibir el objeto bajo el aspecto adecuado. En la discusión estética las razones tienen éxito cuando persuaden de un determinado modo de percepción del objeto. Y esta adecuación depende, naturalmente, de prácticas de producción y de interpretación y apreciación determinadas dentro de una tradición artística, histórica, cultural, y en último término de una “forma de vida”.

Pero, además, ningún argumento puede tener como conclusión una percepción; no se puede obligar a **percibir** la obra de una determinada manera: “[...] poco importa si hay “principios del gusto” que sean suficientes para hacer funcionar argumentos deductivos. La cuestión más profunda es cómo reconciliar la racionalidad del discurso crítico con que conduzca a una percepción. ¿Cómo puede haber un argumento con una percepción como conclusión?” (Hopkins 2006, 138). Explicar cómo es tal cosa posible es tarea de buena parte de pensadores wittgensteinianos y de la estética contemporánea en general (Véase, por ejemplo, Scruton, Cavell, Hagberg, o Appelqvist).

Salvador Rubio Marco
(Universidad de Murcia)

Referencias

- Appelqvist, H. (2008) “Wittgenstein and the Conditions of Musical Communication”, *Acta Philosophica Fennica* vol. 85, Helsinki: The Philosophical Society of Finland.
- Arbo, A., Le Du, M., Plaud, S. (eds.) (2012) *Wittgenstein and Aesthetics. Perspectives and Debates*, Heusenstamm: Ontos Verlag.
- Baldi, M. (2013) “Wittgenstein and Aesthetics: A Bibliography” *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, [S.l.], v.6, n.1, May 2013, 307-322. Accesible en: <http://fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/12854/12178> Consultado 05/05/2018.
- Bouveresse, J. (1993) *Wittgenstein y la estética*, Valencia : Universitat de València (Col.lecció Estètica & Crítica). (Trad. esp. S. Rubio y J.J. Marzal de dos capítulos de Wittgenstein: la rime et la raison, orig. fr. 1973).
- Bouwsma, M. (1954) “The Expression Theory of Art”, en Elton, W. (ed.) (1954) *Aesthetics and Language*, Nueva York: Philosophical Library.
- Budd, M. (2008) “Wittgenstein on Aesthetics” en *Aesthetic Essays*, Oxford: Oxford University Press.

- Carmona Escalera, C. (2011) "Describiendo el describir. Las Lecciones sobre Estética de Wittgenstein" *Fedro, Revista de estética y teoría de las artes*, 10: 1-25. <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n10/pasajes.pdf>
- Carmona Escalera, C. (2017) "More insight into the understanding of a movement. Using Wittgenstein for dance education". en M.A. Peters (ed.) *A Companion to Wittgenstein on Education*. Berlin: Springer, 675-686
- Castro, S.J. (2010) "Wittgenstein: música, lenguaje y sentimientos", en M^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño (eds.), *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, Madrid, Antonio Machado Libros, 217-239.
- Castro, S.J. (2010) "Wittgenstein: música, lenguaje y sentimientos", en M^a José Alcaraz y Francisca Pérez Carreño (eds.), *Significado, emoción y valor. Ensayos sobre filosofía de la música*, Madrid, Antonio Machado Libros, 217-239.
- Cavell, S. (1967) *Must we mean what we say?* Cambridge University Press. Traducción al castellano *¿Debemos querer decir lo que decimos? Un libro de ensayos*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017.
- Cavell, S. (1979) *The Claim of Reason Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, New York: Oxford University Press. Traducción al castellano D. Ribes *Reivindicaciones de la razón*, Madrid: Síntesis, 2003.
- Cavell, S. (1981) *Pursuits of Happiness. The Hollywood Comedy of Remarriage* Harvard University Press. Traducción al castellano *La búsqueda de la felicidad*, Barcelona: Paidós, 1999.
- Cometti, J. P. (2013) "Wittgenstein y el arte del siglo XX. Pensar con Wittgenstein contra Wittgenstein", trad. C. Ors, en Marrades, J. (ed.), *Wittgenstein: Arte y Filosofía*, Madrid, Plaza y Valdés, 179-195.
- Day, W. and Krebs. V.J. (eds.) (2010) *Seeing Wittgenstein Anew*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Danto, A. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard: Massachusetts: Harvard University Press. Traducción al castellano (2002) *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona: Paidós.
- Defez, A. (2008) *Música I sentit: el cas Wittgenstein*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València (Col.lecció Estètica & Crítica).
- Gaut, B., (2000) "«Art» as a Cluster Concept", en Noël Carroll (ed.) *Theories of Art Today*, Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, pp. 25-44.
- Gibson, J. and Huemer, W. (eds.) (2004) *The Literary Wittgenstein*, Londres y Nueva York: Routledge.
- Gombrich, E.H. (2008) *Arte e ilusión*, Londres: Phaidon (trad. G. Ferrater, ed. or. ingl. 1960)
- Goodman, N. (2010) *Los lenguajes del arte*, Barcelona: Paidós (trad. J. Cabanes, ed. or. ingl. 1968).
- Ground, I. (2008) *¿Arte o chorrada?*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València (Col.lecció Estètica & Crítica), (trad. S. Rubio, ed. orig. ingl. 1989).
- Ground, I. (2012) "Why does Beauty Matter", presentación en *Ethics and Aesthetics of Architecture and the Environment Conference*, School of Architecture, Planning and

- Landscape en la Universidad de Newcastle, RU. <https://vimeo.com/54902233> (Consultado el 06/05/2018)
- Hagberg, G. (ed.) (2017) *Wittgenstein on Aesthetic Understanding*, Londres: Palgrave-Macmillan.
 - Harrington, B., Shaw, D., Beaney, M. (eds.) (2018) *Aspect Perception after Wittgenstein: Seeing-As and Novelty*, Nueva York: Routledge.
 - Henckmann, W. (1998) "Estética analítica" en W. Henckmann y K. Lotter (eds.) *Diccionario de estética*, Barcelona: Crítica, 16-17. Trad. cast. de Daniel Gamper y Begonya Sáez, rev. y adapt. de Chus Martínez y Gerard Vilar (ed. orig. al. 1992).
 - Hopkins, R. (2006) "Critical Reasoning and Critical Perception" en Lopes, Dominic McIver and Kieran, Matthew, (eds.) *Knowing Art : Essays in Aesthetics and Epistemology*. Philosophical Studies Series (107). Dordrecht: Springer, 137-153. ISBN 978-1-4020-5264-4 (https://doi.org/10.1007/978-1-4020-5265-1_10)
 - Johannessen, K.S. (1990) "Rule following, intransitive understanding and tacit knowledge. An investigation of the Wittgensteinian concept of practice as regards tacit knowing", *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 2, 151-173.
 - Johannessen, K.S. (2004), "Wittgenstein and the Aesthetic Domain" en Lewis, P.B. (ed.) (2004) *Wittgenstein, Aesthetics, and Philosophy*, Aldershot: Ashgate, cap. 1.
 - Kemp, G. y Mras, G.M. (eds.) *Wollheim, Wittgenstein, and Pictorial Representation: Seeing-as and Seeing-in*, New York: Routledge.
 - Kennick, W. (1958) "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", *Mind*, LXVII, 317-334.
 - Kivy, P. (1989) *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions including the complete text of The Corded Shell*, Philadelphia: Temple University Press.
 - Kivy, P. (2001) *New Essays in Musical Understanding*, Oxford: Clarendon Press. Traducción al castellano *Nuevos ensayos sobre la comprensión musical*, Paidós: Barcelona, 2005.
 - Lamarque, P. (2010) "Wittgenstein, Literature, and the Idea of a Practice." *British Journal of Aesthetics*, 50: 375-388.
 - Lewis, P.B. (ed.) (2004) *Wittgenstein, Aesthetics, and Philosophy*, Aldershot: Ashgate.
 - Mandelbaum, M. (1965) "Family Resemblances and Generalisation Concerning the Arts", *American Philosophical Quarterly*, II, 219-228.
 - Marrades Millet, J. (2005) "Expresividad musical y lenguaje", *Episteme NS*, vol. 25, nº 1, 29-51.
 - Marrades Millet, J. (ed.) (2013) *Wittgenstein: Arte y Filosofía*, Madrid: Plaza y Valdés.
 - Matar, A. (ed.) (2017) *Understanding Wittgenstein, Understanding Modernism*, London: Bloomsbury Academic.
 - Rubio Marco, S. (1995) *Comprender en arte. Para una estética desde Wittgenstein*, Valencia, Cimal.
 - Rubio Marco, S. (2010) *Como si lo estuviera viendo (El recuerdo en imágenes)*, Madrid: Antonio Machado Libros.
 - Rubio Marco, S. (2012) « Pour un réalisme de l'aspect et l'expression en esthétique », Dorsch, F. & Ratiu, D-E. (eds.) *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 4, 445-458, (Open Access Journal, Swiss ISSN Centre of the [Swiss National Library](http://proceedings.eurosa.org/4/rubio2012.pdf)). <http://proceedings.eurosa.org/4/rubio2012.pdf>

- Rubio Marco, S. (2013a) "Teoría(s) del arte" en Pérez Carreño (ed.) *Estética*, Madrid: Tecnos, 53-91.
- Rubio Marco, S. (2013b) "Aspectos, razones y juicios en la comprensión estética: una aproximación wittgensteiniana", en Julián Marrades (ed.): *Wittgenstein: Arte y Filosofía*, Madrid: Plaza y Valdés, cap. 6, 155-178.
- Sánchez Durá, N. (2012) "Muerte y religión: del Tolstói maduro al joven Wittgenstein", *Logos. Anales del seminario de metafísica* 45, 245-268.
- Sclafani, R.J. (1971) "Art, Wittgenstein, and Open-textured Concepts", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXIX, 333-341.
- Scruton, R. (1974) *Art and Imagination*, London: Methuen.
- Scruton, R. (1997) *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- Scruton, R. (2004) "Wittgenstein and the Understanding of Music", *British Journal of Aesthetics* 44 (1), 1-9.
- Scruton, R. (2009) "Wittgenstein on Music", cap. 3 de *Understanding Music*, Londres: Continuum, 33-42.
- Silvers, A. (1987) "Letting the Sunshine In: Has Analysis Made Aesthetics Clear?", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* vol. XLVI (Special Issue), 137-149.
- Tilghman, B.R. (1962) "Problems and Perplexities", *Review of Metaphysics*, 16, 380-391.
- Tilghman, B.R. (1966) "Aesthetic Perception and the Problem of the 'Aesthetic Object'", *Mind* 75 (July), 351-367.
- Tilghman, B.R. (1970) *The Expression of Emotion in the Visual Arts: A Philosophical Inquire*, The Hague, Nijhoff.
- Tilghman, B.R. (ed.) (1973) *Language and Aesthetics: Contributions to the Philosophy of Art*, Lawrence: The University Press of Kansas.
- Tilghman, B.R. (1991) *Wittgenstein, Ethics and Aesthetics: The View from Eternity*, Albany: State University of New York Press.
- Tilghman, B.R. (2005) *Pero, ¿es esto arte?* (trad. Salvador Rubio, orig. ingl. 1984), Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia, colección "Estética & Crítica".
- Tilghman, B.R. (2006) *Reflections on Aesthetic Judgment and Other Essays*, Hampshire: Ashgate Publishing Company.
- Turvey, M. (2011) "Wittgenstein" in Paisley Livingstone and Carl Plantinga (Eds.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film*, Oxon/Nueva York: Routledge, 470-480.
- Weitz, M. (1956) "The Role of Theory in Aesthetics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, 27-35.
- Weitz, M. (1978) *The Opening Mind*, Chicago, University of Chicago Press.
- Wittgenstein, L. (1972) "Conferencias de Wittgenstein en 1930-1933" en Moore, G. E., *La defensa del sentido común y otros ensayos*, 293-371, Madrid: Taurus.
- Wittgenstein, L. (1999) *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona: Paidós.
- Wittgenstein, L. (2007) *Aforismos: Cultura y Valor*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Wittgenstein, L. (2012) *Investigaciones Filosóficas*, Barcelona: Crítica.
- Wollheim, R. (2019) *El arte y sus objetos*, Madrid, Antonio Machado (ed. orig. ingl. 1968).
- Wollheim, R. (1997) *La pintura como arte*, Madrid: Visor (trad. B. Moreno, ed. orig. ingl.

- 1989).
- Wollheim, R. (1993) "Correspondence, Projective Properties, and Expression in the Arts", en *The Mind and its Depths*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
 - Wollheim, R. (2006) *Sobre las emociones*, Madrid: Antonio Machado (trad. G. Facal, ed. orig. ingl. 1999).
 - Ziff, P. (1953) "The Task of Defining a Work of Art", *The Philosophical Review*, vol. LXII, 58-78.

Entradas relacionadas

- [Wittgenstein \(Estética de\)](#)

Cómo citar esta entrada

Salvador Rubio Marco (2020) "Estética wittgensteiniana", *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica* (URL: <http://www.sefaweb.es/estetica-wittgensteiniana/>)