

Wittgenstein. Arte y filosofía, de JULIÁN MARRADES (COMP.), POZUELO DE ALARCÓN, MADRID, PLAZA Y VALDÉS, 2013, 320 pp.

Los artículos que conforman este libro son una referencia obligada para quien quiera comprender cuál es el significado y la función que Wittgenstein atribuía al arte.

A través de los siete primeros textos descubrimos qué papel juegan para el filósofo el silencio, el asombro y la dicotomía decir/mostrar en la experiencia artística; cuál es la concepción que Wittgenstein tiene del arte y a cuáles se enfrenta; hasta qué punto su concepción encaja con el espíritu de su época y en qué medida se distancia de éste; y de qué manera desde su filosofía cabe entender el arte como una actividad racional, significativa y vinculada con la vida humana.

Los cuatro últimos trabajos se centran en cuatro artes específicas (cine, literatura, música y arquitectura) y en algunas obras concretas, y muestran cómo aplicarles el análisis wittgensteiniano, además de proporcionarnos un conocimiento más completo del pensamiento de Wittgenstein, nos permite una comprensión más profunda y novedosa de estas artes y de sus productos. Además, Wittgenstein aparece como un filósofo que no sólo reflexiona sobre arte sino que hace, en sentido literal, de su filosofía un arte.

En su artículo “Wittgenstein. La ética y el silencio de las musas”, ALAN JANIK sostiene que el viraje radical que se aprecia hacia el final del *Tractatus* –donde las reflexiones sobre la lógica dan paso a otras sobre ética– sólo puede comprenderse si se atiende al contexto en el que éste tuvo lugar: la experiencia de Wittgenstein en el frente del este, una de las acciones militares más sangrientas de la historia. Ello confirma que Wittgenstein quería resolver sus problemas personales (cuando estaba en riesgo de muerte) del mismo modo que había resuelto sus problemas sobre lógica: adoptando un enfoque hertziano. Es decir, presentando alternativas a la manera habitual de ver las cosas, lo que en el contexto de la ética sólo puede significar cambiar de vida. Por eso, según Janik, el mencionado cambio tendría raíces tanto filosóficas como personales, pero no de justicia social o filosofía política.

Por otro lado, Wittgenstein sostendría que, para ayudarnos a resolver nuestros problemas vitales, la literatura y la religión resultan mucho más útiles que la filosofía, pues mediante expresiones ambiguas, metáforas y alegorías muestran aquello que no se puede decir. Por eso, la exhortación de Wittgenstein al silencio no iría dirigida a escritores y poetas, sino a filósofos y moralistas.

ILSE SOMAVILLA, en su artículo “Las dimensiones del asombro en la filosofía de Wittgenstein”, analiza el significado del asombro en el filosofar de Wittgenstein y distingue dos tipos, que se corresponden con su visión dualista del mundo. Por un lado, el asombro como la contemplación ético-estética del mundo en su totalidad; esta actitud sería incompatible con el análisis y la investigación racional y podría caracterizarse como mística, pues lejos de proporcionar resultados teóricos positivos, culmina necesariamente con el silencio. Por otro lado, el asombro como el impulso filosófico hacia la investigación racional del mundo; éste, que se dirige a la multiplicidad de los objetos del mundo, implicaría dinamismo y prepararía el terreno para la interacción dialógica, que caracteriza la manera de filosofar del segundo Wittgenstein. Pero en ambos casos, el sujeto se distancia del mundo quedando libre de su ego y es el objeto lo que cobra importancia.

Somavilla sostiene que, aunque en la filosofía de Wittgenstein se aprecia una evolución paulatina en su manera de entender el asombro (y de practicar la filosófica), ambas formas de entenderlo, la estática y la dinámica, son complementarias.

En el artículo “¿Qué pudo pensar Wittgenstein sobre el arte?”, ISIDORO REGUERA reflexiona acerca del significado que el arte tenía para Wittgenstein, pero no como concepto, sino como obra o hecho del mundo. Así entendido, el arte habría que colocarlo en el límite del decir/mostrar, límite que puede considerarse, bien desde la perspectiva mundana, bien desde la perspectiva lógica y mística (más allá del mundo). Reguera se centra en la primera, donde la tarea del artista consistiría en mostrar la importancia de lo que no se puede decir presentando claramente lo que sí puede decirse. Esta paradoja, que es el problema esencial del artista, puede llevarle al silencio místico –prescindiendo así de obra– o a un arte extremadamente refinado, que requiere tanto coherencia lógica o estructural como coherencia y veracidad personal. Claridad lógica y ética es, por tanto, el rasgo determinante del trabajo artístico. Atendiendo a esta caracterización, Wittgenstein distingue tres niveles de arte: el de “buenas maneras”, esto es, el que comprende la cultura y la expresa en formas; el que comprende lo humano y domeña la animalidad del artista; y el que se enfrenta con la luz pura, superando así los niveles cultural y humano. Este es el tipo de arte que verdaderamente conmueve.

LUIS ARENAS, en el artículo “A lo que el arte debe apuntar. El *Tractatus* y el ideal de la obra de arte en el joven Wittgenstein”, ofrece una posible interpretación estética del *Tractatus*. Para ello, primero analiza qué significa para Wittgenstein ver el mundo *sub specie aeternitatis*, que es lo que persigue la actividad filosófica. Esta perspectiva no es la cotidiana, en la que los objetos nos muestran sólo alguna de sus caras, sino la que ve la totalidad de las relaciones (finitas) en las que cada objeto puede participar. En la medida en que toda posibilidad (todo pasado, presente y futuro) está presente, el mundo aparece como necesario. La aniquilación del espacio y el tiempo son rasgos característicos de esta perspectiva, que pertenece al sujeto trascendental.

Luis Arenas destaca que para Wittgenstein la verdadera obra de arte también contribuye a que adoptemos esa perspectiva. Pues, a diferencia de la ciencia, ésta no pretende aumentar cuantitativamente nuestro conocimiento del mundo. De hecho, lo que nos presenta es un objeto cotidiano. Pero lo hace de tal forma que nos permite verlo como extraordinario. La obra de arte sería como una escalera que te transporta a un territorio más allá del mundo de los hechos: el inefable terreno del valor. En ese sentido, el *Tractatus* se comportaría como cualquier obra de arte y viceversa.

En su artículo “Wittgenstein, constructor de modelos”, JULIÁN MARRADES argumenta que, influido por el físico Heinrich Hertz, Wittgenstein entiende la filosofía como una actividad que consiste en construir, no teorías, sino un conjunto de recursos (comparaciones, ejemplos, modelos, experimentos mentales, etc.), que sirven para esclarecer la estructura del lenguaje, librándonos así de malentendidos y produciéndonos una satisfacción equiparable a la liberación que procura la experiencia estética. De hecho, según Wittgenstein, este ejercicio de clarificación filosófica supone un trabajo sobre uno mismo –para evitar la vanidad, la frivolidad y el autoengaño– semejante al que requiere la arquitectura (tal y como la entendía Loos). Por lo que Wittgenstein le atribuiría una significación ética.

En este sentido, el trabajo de Wittgenstein estaría conforme con el espíritu de la *civilización*, que él mismo caracteriza como constructivo. Y es que, aunque el filósofo piensa que este espíritu reduce las oportunidades de expresión de la personalidad

humana, no cree que las impida. Es más, según Marrades, el propio Wittgenstein consiguió expresar en su trabajo, en una época que él mismo considera de *anticultura*, su propia personalidad, que en la medida en que valoraba la claridad como un fin en sí, era afín al espíritu de la *gran cultura*.

El artículo de SALVADOR RUBIO, “Aspectos, razones y juicios en la comprensión estética: una aproximación wittgensteiniana” reflexiona sobre la concepción aspectual de la comprensión estética. Se trata de una modalidad particular de la posición antirrealista, que se desarrolla a partir del pensamiento del segundo Wittgenstein. Éste usa los aspectos para dilucidar al menos tres fenómenos: la percepción de figuras ambiguas, la dimensionalidad de la comprensión estética y la ceguera para los aspectos.

En línea con Wittgenstein, Rubio defiende que desde la perspectiva aspectualista, la discusión, la argumentación y las justificaciones cobran un papel central en los contextos estéticos, lo que no implica que cualquier juicio estético pueda ser justificado. De hecho, comprender el arte conlleva integrar los nuevos datos en una red junto con los ya conocidos en el marco de una dimensión comprensiva, produciéndose a veces saltos de dimensión comprensiva.

Rubio se opone a la vinculación que establecen los realistas entre aspectos e hipotéticas propiedades estéticas de la obra. Pero defiende que, aunque en la mayoría de los casos no existan rasgos objetivos para resolver el desacuerdo, ello no impide que exista racionalidad y que sea legítimo hablar de corrección o incorrección en materia de juicios estéticos.

El artículo de JEAN-PIERRE COMETTI, “Wittgenstein y el arte del siglo XX. Pensar con Wittgenstein contra Wittgenstein” muestra qué concepciones del arte promueve la filosofía de Wittgenstein y cómo ésta se opone a la estética tradicional, a la filosofía de la mayor parte de sus contemporáneos e incluso a sus propios gustos.

En primer lugar, la concepción wittgensteiniana del arte sería *anti-esencialista*, pues los rasgos que el filósofo atribuye a los juegos del lenguaje son transferibles al campo artístico. Esto significa, primero, que el juicio estético sólo puede comprenderse en un contexto de prácticas comunes que exige un aprendizaje y, segundo, que lo que el arte *sea* depende del hecho de su inserción en un contexto público y de las condiciones que posibilitan su reconocimiento. Ello implica una desactivación de la *concepción autónoma del arte*, y se opone a la idea de que la esencia del arte se halla en cosas con un estatuto ontológico particular: las obras. Al mismo tiempo permite comprender prácticas artísticas de las que Wittgenstein no podía tener ninguna idea.

Pero esta concepción también se opondría a la visión idealizada del arte, encarnada en las nociones de genio y de obra maestra, que se desprende de muchas observaciones del propio Wittgenstein.

En un artículo titulado “De arte y otros miradores. Mirar el arte desde la filosofía de Wittgenstein y la filosofía de Wittgenstein desde el arte”, CARLA CARMONA relaciona dos cineastas y dos películas: *Historie(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard, el producto de un misántropo que compone casi sin filmar, y *Shoah* de Claude Lanzmann, que recoge los testimonios de supervivientes del Holocausto (víctimas y verdugos) dispersos por medio mundo. Pues piensa que entender lo que tienen en común ayuda a elucidar la relación, problematizada por Wittgenstein, entre el arte y la vida.

A primera vista, nada parece conectar estas dos películas, pero Carmona sostiene que *Histories* y *Shoah* son dos alardes de montaje y que revelan una concepción del cine que, mirando al pasado desde el puro presente, haciendo visible lo que sólo

sobrevive como un rastro, se enfrenta a la desmemoria producida por el cine que reconstruye la Historia. Según Carmona, la particular preocupación por la representación distingue al arte de otras manifestaciones culturales. Aquí la *forma de mirar* lo incluye todo, es inseparable de su contenido, de ahí que la obra de arte no tenga otra cosa que transmitir que a sí misma. Pues bien, cambiar nuestra mirada, con las implicaciones éticas que ello conlleva, es lo que Wittgenstein consideró como la máxima tarea del artista, que primero tiene que trabajar sobre la suya.

En su artículo “La virtud moral de las alegorías: Wittgenstein y Hadji Murat”, NICOLÁS SÁNCHEZ muestra, basándose en *Hadji Murat* de Tolstói, la relación que el pensamiento moral de Wittgenstein adopta con la literatura. Describe la novela como una especie de *western* emplazado en Chechenia y Daguestán, que narra el enfrentamiento entre los montañeses y el ejército zarista, representantes de dos culturas diferentes. La guerra aparece como ocasión límite para considerar los dilemas morales de los personajes. El protagonista, un guerrero profundamente religioso, lucha en cada momento contra lo que desde su código moral le parece intolerable, sin que sus motivos sean siempre nobles. Hacia el final de su vida, cuando ya no pertenece a ningún bando y se enfrenta cara a cara con la muerte, evoca la experiencia de sentirse completamente a salvo. Sánchez sostiene, con gran acierto, que esta perspectiva en la que no es la acción, sino el *pathos* unido a ella, lo que decide lo heroico, llamó la atención de Wittgenstein. Y que también debió de interesarle el desarraigo del protagonista, pues, como describe Wittgenstein en *Luz y Sombra*, llega al límite de su cultura y no le queda más remedio que enfrentarse a ella.

El artículo de TONI DEFEZ, “Wittgenstein y la música”, trata de esclarecer a partir de las observaciones de Wittgenstein el problema del significado y la comprensión en música. En primer lugar, al sostener la idea de la música como una especie de lenguaje, Wittgenstein se opondría a una concepción emotivista de la semántica musical. De hecho, la comparación que establece entre la melodía y una tautología parecería aproximarle al formalismo, según el cual la música no hace referencia más que a sí misma. Pero, según Defez, Wittgenstein nos estaría recomendando que superemos la oposición emotivismo-formalismo, pues ambos enfoques son víctimas del error de tener que elegir como referencia de la composición musical entre los sentimientos y emociones humanos y la nada.

Para Wittgenstein comprender una pieza de música es poder hacer cosas con ella. La experiencia de la comprensión musical no consiste en padecer el efecto de una estimulación, sino en una acción expresiva (gestos, comparaciones, imágenes, etc.). La explicación en música consiste, por tanto, en propuestas para la acción, siempre abiertas a la improvisación y creación. En eses sentido sostiene Defez que Wittgenstein avanza la idea de Fubini de que el símbolo musical es en sí mismo incompleto. Para ser consumado o saturado (como ocurre con la proposición) necesita la acción expresiva, que crea y expresa sentidos, y su imbricación en la vida humana, donde el sustrato natural es inseparable del cultural.

El arquitecto AUGUST SARNITZ, en “La arquitectura de Wittgenstein. Reconstrucción de una idea edificada”, sostiene que la casa que Wittgenstein y Paul Engelmann construyeron para la hermana del primero, Margaret Stonborough, entre 1926 y 1928, es uno de los edificios más interesantes del siglo XX.

Sarnitz defiende que no existe afinidad con la arquitectura de Loos. Por ejemplo, parte del efecto que producen los interiores de Loos proviene de las sensaciones

que transmiten los materiales elegidos (granito, mármol, madera, piel, etc.) y de la selección de muebles pequeños. Ello determina el uso destinado a las diferentes estancias. Por el contrario, Wittgenstein alcanza la calidad mediante valores arquitectónicos inmateriales: la proporción, la iluminación y el ritmo. Además, deja el uso y empleo estético de su arquitectura en manos de los habitantes. De hecho, que el envolvente arquitectónico no se vea afectado por el mobiliario distingue esta obra de la de sus contemporáneos.

En definitiva, la voluntad artística de Wittgenstein se manifiesta como un diseño abstracto, al margen del debate arquitectónico sobre la cultura vienesa del habitar. Esto, junto con su búsqueda moral de una verdad elemental, convertirían el diseño de la casa Stonborough-Wittgenstein en un producto idiosincrásico dentro de la modernidad.

Noemí Calabiug Cañestro
Departamento de Lógica y Filosofía de la Ciencia
Universidad de Valencia
Avda. Blasco Ibáñez 30, 46010 Valencia
E-mail: Noemí.calabiug@uv.es

Communicating Science. Professional, Popular, Literary, de NICHOLAS RUSSELL, 2010, CAMBRIDGE, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 2010, 352 pp.

Justo el propósito de este libro, aclarado por el autor en las primeras líneas, es la mejor demostración de sus aspectos positivos a la vez que una constatación de alguna de sus debilidades: “Este es un libro sobre los beneficios y problemas relativos a la comunicación de la ciencia y no sobre cómo actualmente se lleva a cabo”. Quizá porque, según creo, sea una tarea algo estéril y abstracta el que el análisis de la comunicación científica, y sobre todo de sus riesgos y oportunidades, tenga que separarse de cómo se está comunicando la ciencia en la actualidad. De hecho, ayunos del análisis de la situación real, mal se pueden ofrecer soluciones de mejora. Afortunadamente el profesor Nicholas Russell no sigue a pies juntillas su propio propósito metodológico.

Pero vayamos al planteamiento. La comunicación de la ciencia puede comprenderse desde tres dimensiones distintas aunque complementarias: comunicación de la ciencia profesional, popular y literaria. Un planteamiento que Russell reconoce heredado. El 27 de marzo de 2008, la revista semanal *Nature* recoge tres editoriales explicativos sobre las tres grandes áreas en las que se puede hablar de comunicación de la ciencia: el área profesional, el área divulgativa y la literaria. Pues bien, esta triple dimensión es la que le sirve al profesor Nicholas Russell para organizar esta obra. La comunicación de la ciencia entre profesionales parece a todas luces necesaria como mecanismo de control de la propia calidad de la ciencia. Las publicaciones específicamente científicas y sus estándares de calidad (indexación, sistema de revisores externos, consejo editorial...), los congresos, los seminarios y otras iniciativas profesionales satisfacen esta dimensión comunicativa en la que una determinada aportación se somete al análisis crítico de otros especialistas. La divulgación de la ciencia, por su parte, se hace tanto más urgente cuanto más se comprueba la desafección pública por la ciencia, mientras se reconoce, a su vez, la influencia que esta tiene en el desarrollo de la propia sociedad. Por fin, la dimensión literaria de la comunicación de