

Implicaciones de la ética de Wittgenstein en la concepción de la creación artística: ¿voluntad o representación?

CARLA CARMONA ESCALERA

RECORDAMOS brevemente la diferencia establecida por Ludwig Wittgenstein en las últimas proposiciones del *Tractatus*¹ entre aquello que puede ser dicho y aquello acerca de lo cual sólo cabe el silencio. Lo primero es el mundo; lo segundo, otra cosa, lo místico. Por un lado, los hechos; por otro, el valor. El valor *queda fuera del mundo* al modo de un velo que le otorgara un determinado color. Por color queremos decir tono vital. Nos ayuda a tener la justa visión de las cosas. Lo verdaderamente crucial, el sentido de la vida, es trascendental.² Las proposiciones no pueden decir absolutamente nada acerca del valor. Si a uno le pertenece la esfera del *decir*, al otro la del *mostrar*. “Lo inexpresable, ciertamente existe. Se *muestra*, en lo místico”,³ diría Wittgenstein, y el arte puede *mostrar* esa esfera a proposicional.

Comencemos a enfocar el problema de la creación artística desde este punto de vista. La obra de arte *muestra* además de *decir* en un sentido similar al establecido por Wittgenstein. Es más, en arte, cuando calla lo suficiente, cuando no da sermones, *lo que se muestra* (contenido) es inseparable de *la forma en que es mostrado* (representación). Subrayemos la relación de subordinación adverbial impropia condicional entre las dos primeras proposiciones y la proposición principal de la oración anterior. No toda obra de arte (en sentido ordinario, que no wittgensteiniano) *muestra*. Aquellas obras de arte incapaces de guardar silencio *dicen* demasiado. Pensemos, por ejemplo, en la poesía patriótica. Un poema dice más de lo que puede decir si desnuda en lugar de dar cobijo a la manera de una imagen pornográfica. Para que esto no suceda, parafraseando a Wittgenstein, lo expresado en él tiene que ser arropado por el corazón.⁴ Creemos que Wittgenstein estaría de acuerdo con la distinción de Peter Handke entre las obras de arte que echan a perder el callar y aquellas que sin conservar el callar lo transmiten.⁵

Vayamos paso a paso. Han sido muchos los que supieron reconocer el giro hacia el arte como aquello capaz de mostrar lo inefable de la crítica del lenguaje wittgensteiniana⁶. El propio Wittgenstein lo indicó en varios lugares. El lenguaje del arte es lo

1 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 17ª ed., trad. de J. Muñoz e I. Reguera, Alianza, Madrid, 2000.

2 *Tractatus*, 6.41.

3 *Ibid.*, 6.522.

4 *Culture and Value*, 2ª ed. corregida con traducción inglesa, ed. G. H. von Wright en colaboración con H. Nyman, trad. de P. Winch, Basil Blackwell, Oxford, 2006, p. 62 (MS 133 6: 24.10.1946).

5 Cf. P. Handke, *Pero yo vivo en los intersticios. Diálogo con Herbert Gamper*, trad. de M. A. Gregor, Gedisa, Barcelona, 1990, p. 89. Debemos la cita a los párrafos que A. A. Puelles dedica a Handke en *El arte de lo indecible*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2002, pp. 61-62.

6 Entre ellos, cf. T. K. Fann, *El concepto de filosofía en Wittgenstein*, trad. de M. Á. Bertrán, Tecnos, Madrid, 1975, p. 53; A. Janik/ S. Toulmin, *Wittgenstein's Viena*, Touchstone, Nueva York, 1973, p. 197; I. Reguera, *El feliz absurdo de la ética*, Tecnos, Madrid, 1994, p. 62; I. Somavilla, ‘Luz y sombra: reflexiones sobre los textos de Wittgenstein’, en *Luz y sombra*, pp. 99-102.





suficientemente silencioso como para no interferir con el velo que protege las cosas y precisamente esto constituye su dimensión ética. El arte es capaz de *mostrar*. Wittgenstein utilizó explícitamente el verbo “*zeigen*” para explicar la actividad del arte en *Cultura y valor* (a pesar del contenido irónico del aforismo en cuestión)⁷ y escribió a Engelmann que lo inexpresable está inexpresablemente expresado en la poesía de Uhland.⁸ No sólo se mueven en el terreno del *mostrar* las formas artísticas más complejas, como la poesía de Uhland. Esto lo pueden conseguir también formas artísticas más cotidianas, incluso las simples, como la película americana media.⁹

Concentrémonos por el momento en qué capacita a la obra de arte a quedarse en el ámbito del *mostrar*. Volvamos al principio. El silencio. Wittgenstein no dejó de oponer la mentalidad apoética de su filosofía, a la que prácticamente tildó de mirona sin escrúpulos, a la capacidad del arte y de la religión para acercarnos a una realidad todavía velada.¹⁰ Pero ¿cómo se logra en arte el silencio? Recordemos la distinción de Handke. No se trata de no decir en absoluto, sino de un silencio muy particular. O mejor: de un determinado decir (silencioso). Aquí entra en juego la figura del artista. Para no salirse de lo decible, una obra de arte ha de ser fiel al lenguaje en el que tiene lugar. No nos referimos a una forma artística en concreto, como la pintura o la escultura, sino al programa artístico del autor de la obra en cuestión.

Como Tore Nordenstam explicase a partir de la obra de Piet Mondrian, el programa artístico de un pintor es el resultado de la búsqueda continua de una forma de expresión cada vez más adecuada.¹¹ Una de las formas de acercarse al programa artístico de un pintor en concreto es atender a cada uno de sus cuadros desde el trasfondo de toda su obra. Otro camino que puede conducirnos al mismo sitio es el estudio de los programas artísticos de sus coetáneos, donde encontraremos esfuerzos comunes, dado que, siguiendo en la línea wittgensteiniana, comparten con el pintor en cuestión una determinada forma de vida.¹² Por otro lado, se ha de tener en cuenta que el programa artístico no se desarrolla a partir de la decisión consciente del artista. Lejos de tratarse de ideas llevadas a cabo plásticamente, es inseparable del proceso creativo mismo. El programa es el proceso. La búsqueda.

Enfoquemos la relación entre juegos de lenguaje y programa artístico ayudándonos de la clara exposición de Hagberg en *Meaning and Interpretation*.¹³ Recordemos aquello que dijera Wittgenstein a propósito de la opinión de Frege de que toda aserción implica una suposición: “Pero “Que tal y cual es el caso” no es ni siquiera una oración en nuestro lenguaje —no es aún una *jugada* en el juego de lenguaje”.¹⁴ En un juego de lenguaje hay determinados movimientos que son posibles y otros que no lo son. El

⁷ *Culture and Value*, p. 67 (MS 134 106:5.4.1947).

⁸ Wittgenstein/Engelmann, *Cartas, encuentros, recuerdos*, ed. I. Somavilla con la colaboración de B. McGuinness, trad. de I. Reguera, Pre-Textos, Valencia, 2009, p. 38.

⁹ *Culture and Value*, pp. 65-6 (MS 134 89: 2.4.1947).

¹⁰ *Ibid.*, p. 8 (MS 109 200: 5.11.1930). De lo que, por otro lado, da fe Wittgenstein en ‘El ser humano en la campana de cristal roja’, en *Luz y sombra*, ed. I. Somavilla, trad. de I. Reguera, Pre-Textos, Valencia, 2006, pp. 55-58.

¹¹ ‘Intention in Art’, en *Wittgenstein/Aesthetics and Transcendental Philosophy*, ed. K. S. Johannessen y T. Nordenstam, Hölder-Pichler-Tempsky, Viena, 1981, pp. 134-135

¹² Como Wittgenstein señalase a propósito de los puntos en común entre las obras de Brahms y Keller, (*Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, trad. de I. Reguera, Paidós, Barcelona, 1992, p. 103 (nota del editor)).

¹³ *Meaning and Interpretation: Wittgenstein, Henry James and Literary Knowledge*, Cornell University Press, Ithaca, 1994, pp. 17-24.

¹⁴ *Investigaciones filosóficas*, trad. de A. García Suárez y U. Moulines, Crítica, Barcelona, 2002, §22.



significado de las palabras está en el uso y éstas son usadas en específicos juegos de lenguaje enmarcados a su vez en una forma de vida. Por tanto, el uso (y el correspondiente significado) de las palabras no es independiente del juego de lenguaje en el que tiene lugar. Cada juego de lenguaje genera su esfera de movimientos posibles, delimitando el ámbito de lo decible. Sabemos quién pintó un cuadro que vemos por primera vez porque reconocemos en ese caso particular algunos de los movimientos que caracterizan el juego de lenguaje de ese determinado pintor. Precisamente porque estamos familiarizados con dichos movimientos somos capaces de imaginar cómo se enfrentaría ese pintor a un motivo determinado. Pero la sorpresa se mantiene. No nos equivoquemos. El proceso creativo está en continua transformación. A veces la transgresión de reglas (que no de lo decible) da lugar a otras más interesantes, pudiendo la obra en cuestión crecer en la contradicción.

Por el contrario, cuando un pintor no respeta los límites establecidos por su propia práctica artística se adentra en el terreno de lo indecible. Cuando un pintor se sirve de elementos de culturas y tiempos diversos es más que probable que peque de incoherencia –a no ser que desarrolle un lenguaje que permita la utilización de vocabularios tan diversos, como sucede en la pintura de Klimt (como cuando el pintor se apropió de elementos bizantinos o nipones en sus obras, como en el *Retrato de Friederike Maria Beer* que hiciera en 1916). Como Wittgenstein dijera acerca de la formulación de la aserción fregueana, esos falsos movimientos no forman parte de su lenguaje. Son, por lo menos, superfluos, vacíos. No tienen función alguna. La repetición puede tener un efecto similar. Hagberg pone el ejemplo de la repetición hasta la saciedad de los elementos decorativos en algunos edificios del barroco español.¹⁵ Decir lo mismo una y otra vez puede desembocar en la transgresión de los límites del juego. Esto está más cerca de lo que parece a lo que sucede en la imagen pornográfica.

Sirvámonos de un párrafo de Hermann Broch para comprender qué queremos decir por “la búsqueda de la forma más adecuada”. Veamos: “Todo arte... lucha por la extensión de su medio. Ese objetivo también debe regir su desarrollo: debe dar al arte todos sus métodos... La obra de arte sólo puede seguir la ley de la necesidad interna”... El estilo... será derrotado y con él todo ornamento”.¹⁶ Todo campo de acción ha de ser reducido al medio en que se trabaja, al tiempo que se barajan y extienden sus posibilidades. Esto está íntimamente ligado a la reflexión sobre sus límites. La pintura es línea y color. La música, tensión entre las notas. Las obras de arte no deben representar otra cosa. Su cualidad última debe ser la autorreferencia. Recordemos: la obra de arte no tiene otra cosa que transmitir que a sí misma.¹⁷ Esto no quita que el arte exprese sentimientos. Pero se trataría de un “sentimiento-expresión” o de una “expresión sentida”.¹⁸ Es decir, la forma de expresar el sentimiento y el sentimiento mismo coinciden.¹⁹ Podríamos decir: hay algo en el *mostrar* que no es separable del *mostrar* mismo.

Profundicemos. Hay que atender a la organización del trabajo por un lado y a los límites del lenguaje usado por otro. Esto tiene mucho que ver con la distinción establecida por Wittgenstein entre el *decir* y el *mostrar* en el *Tractatus*. En dicho tratado se establecieron los límites de lo decible, a la búsqueda del máximo rigor. Sobre lo indecible se calló –tanto como Wittgenstein fue capaz de callar en esa parte de su vida. Este decir riguroso

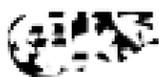
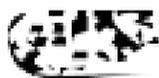
¹⁵ *Meaning and Interpretation.*, p. 40.

¹⁶ H. Broch, ‘Notizen zu einer systematischen Ästhetik’, citado en W. Methlagl, ‘Der Brenner’ –Beispiel eines Durchbruchs zur Moderne’, *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv*, II (1983), pp. 11-12.

¹⁷ *Culture and Value*, p. 67 (MS 134 106: 5.4.1947).

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cf. *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, p. 99 (IV, 2)); *Investigaciones filosóficas*, §523.



consciente de sus límites, señalaba lo callado, *mostrándolo* (se calló todo lo importante, sí, pero esto estaba presente como límite). Este decir nunca quiso ser totalizador. Reafirmandose en su renuncia a lo místico (y en su aceptación de su “miseria constitutiva”,²⁰ tan bien retratada por Hofmannsthal en *La carta de Lord Chandos* y por Robert Musil en *Las tribulaciones del estudiante Törless*), el *decir* terminó deviniendo en los juegos más diversos en las *Investigaciones filosóficas*.

La renuncia a traspasar los límites de lo decible es el primer paso a un lenguaje verdaderamente artístico. Nos capacita a decir de una determinada manera. El silencio del verdadero poeta está en su forma de *decir*. Recordemos la llamada de atención del filósofo acerca del deseo de todo poeta de comunicar sin palabras explicitado por Heinrich von Kleist.²¹ Parafraseando a Rilke, puede que estemos aquí para *decir* tal y como las propias cosas en su intimidad nunca creyeron ser.²² En palabras de Cacciari, “al Ángel se le dicen cosas, pero precisamente el decir las, *el no poder sino decir las*, significa transformarlas en el sentido y en el límite del lenguaje, significa trans-ponerlas en la forma del lenguaje, hacerlas invisibles”.²³ Silentes. Sin llegar a decir qué es el Ángel, se le habla, se le dice. Recordemos lo que dijera Rilke acerca de los versos de Trakl: son como setos vivos en una extensión de tierra limitada por una llanura inimaginable.²⁴ Trakl buscó la máxima luz —lo que, por otro lado, también buscase Wittgenstein.²⁵ Ésta, a su vez, llama la atención sobre la oscuridad, como su límite. Cuando las cosas se dicen rigurosamente (volviendo a Rilke, como nunca creyeron ser, ni siquiera en la intimidad) son transformadas en lo invisible. Cuanto más calla el lenguaje, cuantas menos pretensiones semánticas tiene, más es capaz de *mostrar*.

Centrémonos en la relación que Wittgenstein estableciera entre arte, ética y estética. Para Wittgenstein la vida ética no era otra que la vida feliz. Y esto consistía en vivir de tal manera que los problemas desapareciesen. Hemos de estar en sintonía con el mundo. A nuestra voluntad no le queda otra que coincidir con la totalidad. El sujeto no puede cambiar los hechos del mundo,²⁶ luego, no tiene otro remedio que aceptarlos.²⁷ Sólo podemos hacer lo que nos toca: cambiar los límites del mundo, de modo que éste se convierta en otro completamente diferente, pues “el mundo del feliz es otro que el del infeliz”.²⁸ Lo único que está en nuestras manos es hacer que cambie de color. Se trata de cambiar nuestra perspectiva.²⁹ La ética cambia el mundo en la medida que transforma nuestra actitud hacia él. Tenemos que ver el mundo de otro modo, en concreto, como un todo limitado, para lo que hemos de

20 Expresión de Cacciari, en *Krisis: Ensayo sobre la crisis del pensamiento negativo de Nietzsche a Wittgenstein*, trad. de R. Medina, Siglo XXI, Madrid, 1982, p. 107.

21 *Culture and value*, 23 (MS 111 173: 13.9.1931).

22 “Quizá estemos aquí sólo para decir: casa, puente, / manantial, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana, / todo lo más: columna, torre... pero para decir, compréndelo, / ay, para decir *así* como las cosas mismas en su intimidad / nunca creyeron ser”, *Elegías de Duino*, trad. de J. Talens, Hiperión, Madrid, 1999, p. 97.

23 *Krisis*, 178.

24 R. M. Rilke, Briefen an den Herausgeber des „Brenner“ vom Februar 1915, in *Erinnerung an George Trakl*, ed. L. von Ficker, Brenner-Verlag, Innsbruck, 1926, p. 11. Debemos el jemplo a *Krisis*, p. 205 (nota a pie nº 104).

25 Cf. ‘Luz y sombra: reflexiones sobre los textos de Wittgenstein’.

26 *Tractatus*, 6.43.

27 Ésta aceptación es una renuncia, cf. *Diario filosófico*, 11.6.16.

Podría creerse necesario añadir aquí “si quiere ser feliz”, pero no lo es, pues querer lo contrario, como explica Reguera, no tiene sentido (*El feliz absurdo de la ética*, p. 182. Wittgenstein no dejó de indicar que esto era así, cf. *Diario filosófico*, 30.7.16.

28 *Tractatus*, 6.43.

29 *Culture and Value*, p. 60 (MS 132 136:7.10.1946).



tomar la perspectiva de la eternidad.³⁰ Lo ético (como el asombro ante la existencia del mundo) es un *modo de mirar*. En ética también se trata de saber salir del atolladero.

Gracias a su carácter ficticio, el arte es capaz de situarnos en la perspectiva de la eternidad. Recordemos lo que Wittgenstein escribiera en su diario: “La obra de arte es el objeto visto *sub specie aeternitatis*”.³¹ Por esto mismo puede ser el arte ético: si es capaz de ofrecer la perspectiva desde la eternidad, se acerca a la buena vida, esto es, “el mundo visto *sub specie aeternitatis*”.³² Nuestra actitud hacia la obra de arte, contemplativa y desinteresada, puede iluminar cómo debemos enfrentarnos al mundo si queremos ser felices. Pero nosotros no nos quedamos con la perspectiva estética que pueda tomar el espectador. Si en ética lo milagroso es un *modo de mirar* (al igual que en estética), en arte lo milagroso sería un *modo de mostrar*. Es el artista el que por medio de la obra de arte nos capacita a mirar de un modo diferente. La obra de arte nos *muestra* otra perspectiva.

Nos parece que esta implicación de la visión wittgensteiniana de la ética en el ámbito de la creación artística no ha sido explorada suficientemente. Repitamos, lo milagroso en la creación artística es un modo de *mostrar*. Para lo que no todo *decir* es válido. Al artista que aspire al mostrar no le basta con ver el objeto desde la perspectiva de la eternidad, sino que es el mundo el que ha de enfocar de esa forma. Creemos que el artista también ha de ser silencioso, y que para dar lugar a una obra de arte silenciosa, él mismo tiene que hacer que su voluntad coincida con la totalidad de los hechos. De otro modo, la voluntad del artista puede interferir con la representación. Prestemos atención a las obras de otro vienés, Egon Schiele. Vayamos a obras concretas, siguiendo el consejo de Wittgenstein.³³

* *

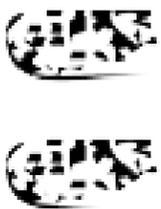
Fue en sus autorretratos donde a Schiele le fue más difícil guardar silencio. Especialmente en aquellos en los que quiso comunicar los aspectos más íntimos de su personalidad. En otras palabras, en aquellos en los que se jugaba más. La introspección puede llevarnos a tomar una conciencia excesiva de nosotros mismos y de nuestra relación con lo que nos rodea. En la mayoría de estos casos subordinó la representación al mensaje a comunicar. Una de las consecuencias de esto fue la respectiva subordinación de la gramática profunda del lenguaje pictórico a la superficial. Por ejemplo, en aquellos casos en los que quiso representar su carácter espiritual recurrió a un hábito. Ahora bien, el hábito no siempre termina de convencernos, como en el dibujo de 1912 *Estorbar al artista es un crimen, como cortar un capullo en flor*. Por otro lado, hubo ocasiones en las que para enfocar su sexualidad dio prioridad al falo sobre la composición, como sucede en el dibujo de 1911 *Eros*. Estos elementos no sólo no son utilizados por el bien de la composición, sino que ésta parece una excusa para que aquellos puedan lucirse. Estos movimientos no son generados por el juego de lenguaje pictórico de Schiele, sino que vienen de fuera. Lejos de sorprendernos, estas obras se quedan dentro de la representación convencional de un monje o de una masturbación. En cambio, aquellas obras, de las que cabe destacar el dibujo de 1913 *Devoción*, en las que lo espiritual o lo sexual es *mostrado* mediante recursos pictóricos, sí son capaces de sorprendernos. No es fortuito que en este caso no hagan falta hábitos ni falos exa-

³⁰ *Tractatus*, 6.45. Nuestra voluntad no puede querer esto o aquello. Ahora bien, no sólo se trata de trascender los hechos particulares. Hay que trascender el espacio y el tiempo.

³¹ *Diario filosófico*, 7.10.16.

³² *Ibíd.*, 7.10.16.

³³ *Investigaciones filosóficas*, p. 465.



gerados. Lo espiritual o lo sexual es el *uso* que hiciera Schiele de sus recursos pictóricos.

Al igual que Wittgenstein pensara de la obra de Tolstoi, creemos que aquellos casos en los que Schiele trató de comunicar explícitamente aspectos esenciales de su personalidad son los que peor manifiestan su visión de las cosas. Cuando la representación se subordina a una imagen, representación y sentido no casan. Por el contrario, en las obras en las que liberó a su gramática de sus propios enredos, que no sólo lingüístico-pictóricos, que también vitales, *mostró* lo que no logró expresar en esas ocasiones fallidas.

Creemos que el exceso de decir característico de las representaciones fallidas de lo religioso está en estrecha relación con la distinción establecida por Walter Benjamin entre la alegoría y el símbolo en *El origen del 'Trauerspiel' alemán*.³⁴ En este tipo de obras se intenta establecer lazos entre lo finito y lo infinito. Por ejemplo, en el lienzo de 1912 *Ermitaños* el pintor no está por una figura más en el teatro del mundo sin Dios del "Trauerspiel", sino que anhela la relación con lo divino. La figura que representa a Schiele está por el salvador demacrado, de lo que da fe la carta que escribiera a Carl Reininghaus en relación a la obra.³⁵ Esto está muy lejos de aquello que dijera Benjamin acerca de que en el Trauerspiel "cada personaje, cada cosa y cada situación puede significar cualquier otra".³⁶ Cuando el signo mismo es simbólico, cuando intenta salvar los lazos con lo infinito, se dice más de lo que se puede decir. El signo que calla verdaderamente, el alegórico, renuncia a lo infinito.

Observemos el lienzo de 1912 *Agonía*. La comunicación del mensaje no habría sido tan efectiva sin el entramado compositivo. En este cuadro el uso que el pintor hiciera de la sintaxis es el contenido a comunicar. A diferencia de *Ermitaños*, los elementos compositivos de *Agonía* no tienen como función facilitar la transmisión de un mensaje externo a la composición. Es más, son estos mismos elementos los que dan lugar a contenido alguno, es decir, ellos son el contenido. En *Ermitaños*, sin embargo, aquello a comunicar era tan caro al artista que dificulta el *mostrar* mismo. Entremos en los detalles. En *Agonía*, dos figuras son retratadas en una pose muy peculiar. Si la posición de las manos de la figura en primer plano recuerda al momento en el que un sacerdote hace la señal de la cruz, la figura en segundo plano se encuentra entre el ruego y la resignación. El aspecto religioso de las figuras es diferente al de *Ermitaños*. En ambos casos las figuras tienen una postura artificial y están vestidas con hábitos de monje, sin embargo, si en *Ermitaños* el fondo sirve de contexto comunicativo, en *Agonía* todo es uno. No sólo no se puede decir que en *Agonía* haya una diferencia entre el fondo y las figuras, sino que tampoco se pueden separar las figuras de los recursos pictóricos utilizados. Las figuras (incluidas sus ropas y poses respectivas) son una acumulación de dichos recursos.

Por un lado, los elementos geométricos *avidrierados* que reinan en la composición de *Agonía* construyen el esqueleto de las

³⁴ Obras. *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán. "Las afinidades electivas" de Goethe. El origen del 'Trauerspiel' alemán*, libro I, vol. I, ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, trad. de A. Brotons Muñoz, Abada, Madrid, 2007.

³⁵ Reininghaus pensaba comprar el lienzo, pero no estaba de acuerdo con ciertos detalles de la composición y pidió a Schiele que los cambiase. El pintor se negó a hacerlo en una carta de 1912 en la que desplegó diferentes motivos. El lienzo era consecuencia de una visión en relación a su padre que tenía en la cabeza desde la infancia. Schiele explícitamente dio prioridad al contenido en este caso sobre cualquier aspecto formal –que, por otro lado, él creía acertados, aunque no del todo evidentes (cf. E. Leopold y S. Tretter, eds., *Der Lyriker Egon Schiele. Briefe und Gedichte (1910-1912) aus der Sammlung Leopold*, Prestel, Munich, 2008, pp. 97-101.

³⁶ *El origen del 'Trauerspiel' alemán*, p. 393.



figuras (cada una de ellas constituida por un sarcófago de triángulos, cuadrados y rectángulos). Por otro lado, el lienzo está dividido en dos triángulos por una clara diagonal. Aquello que caracteriza a las figuras (la parte superior del torso de la que está de frente, el torso al completo de la otra y la posición de las manos y de la cabeza de ambas) está contenido en un triángulo a su vez situado en el triángulo superior. Esto pone de relieve la unión de las figuras, que difícilmente podría ser más estable, dada la fuerza de cohesión de un triángulo. Además, aunque se puede hablar de otra segunda diagonal que las separa (siguiendo el recorrido de las ropas de la figura de perfil), tanto las manos como la cabeza de la figura de perfil se encuentran en el campo que correspondería a su compañera.

Cabe poner de relieve que la posición de los brazos de la figura de perfil, la más llamativa, conforma el triángulo que la une a la otra figura. El codo derecho da lugar al vértice superior del triángulo y el brazo izquierdo, junto a la parte superior de la espalda, conforma el lado derecho del mismo. La posición de las manos y la distancia que las separa dan fe de lo que supone sostener la estructura de un triángulo. La otra figura, por el contrario, abandonada al rezo, se encuentra dentro de esta estructura, como protegida por ella, sin contribuir ni a su formación ni a su mantenimiento. Por tanto, el papel desempeñado por las figuras en la composición es consecuencia de su participación (activa —la figura de perfil realiza una acción— o pasiva —la otra se deja hacer) en la estructura que las reúne.

Schiele recurrió a una técnica muy diferente en algunas de sus composiciones religiosas, pero pudo mantener el equilibrio entre el contenido y la representación. En la obra de 1911 *Los que se ven a sí mismos II (muerte y hombre)*, la geometría propia de *Agonía* se ve sustituida por nubes de 'impasto'. Las figuras adquieren un carácter espectral gracias a la manera de aplicar la pintura. Así es como el pintor consiguió vestirse con metáforas, metáforas formales. Precisamente esto sucede en *Devoción*. Ninguna figura tiene prioridad sobre la otra. No hay protagonistas. Ni siquiera son autónomas, sino un bloque: si no estuvieran juntas, la obra no funcionaría. Si las figuras no disfrutaran del carácter figural que debería caracterizarlas, ¿qué se está intentando representar en este dibujo? Fijémonos en lo que se nos presenta: la repetición de un tronco vertical en una determinada postura. La protagonista es la mueca del torso: su abandono, ese dejarse caer. Ese no ser dueño de sí. Y es ese movimiento, esta sintaxis, aquello a comunicar: la devoción.

* *

Regresemos a nuestra reflexión acerca de la relación entre ética y estética que se desprende de los escritos de Wittgenstein. Hemos visto que en ocasiones el deseo de comunicar de Schiele era tan intenso que le condujo a la arena de lo indecible, en lugar de permitir al *mostrar* hacer su parte. Creemos que esto puede explicarse atendiendo a las nociones de ética y estética de Wittgenstein. Pusimos de relieve que mirar el mundo desde la perspectiva de la eternidad era un requisito para llevar una vida feliz, es decir, una auténtica vida ética. El enfoque estético es una manera de alcanzarla, dado que la estética implica tomar la perspectiva de la eternidad en relación a un objeto. Sin embargo, un objeto no es el mundo.

Esta diferencia es evidente si se atiende a los dibujos que Schiele realizara en prisión en 1912, donde estuviera en condiciones tan adversas. No fue capaz de tomar la misma distancia a la hora de enfrentarse a su propia condición que al tratar los objetos que le rodeaban. Fue capaz de contemplar sillas, su cama, la puerta de la celda y sus pañuelos desde la perspectiva de la eternidad. Fue



capaz de mirar lo que le rodeaba sin dar prioridad a un objeto sobre otro, tomando el mundo como un todo. Se descubre un mundo de equivalencias en *No me siento castigado, sino purificado*. Salta a la vista que en este dibujo el artista estaba en sintonía con el mundo. No podemos decir lo mismo de *Estorbar al artista es un crimen, como cortar un capullo en flor*. En el último el artista estaba tan afectado por sus circunstancias que no fue capaz de distanciarse lo suficiente. De hecho, esto es obvio si comparamos los títulos que diera a ambas obras.

En los casos en los que el pintor trató de balbucear lo indecible, no fue capaz de distanciarse lo suficiente del mundo. Encontramos ejemplos diversos a lo largo de su obra. En trabajos que podríamos tildar de pornográficos, no fue capaz de distanciarse lo suficiente de su condición sexual. Estaba tan atrapado que se sirvió de las representaciones más explícitas del autoerotismo. En *Ermitaños* el pintor estaba emocionalmente demasiado involucrado en el mensaje que deseaba comunicar, como él mismo puso de relieve en la carta que escribiera a Reininghaus. Por otro lado, forma y contenido se encuentran en aquellos casos en los que estaba más liberado de sus propias intenciones, como en tantos dibujos en los que se centró en una postura específica o en sus paisajes.

El hecho de que fuera capaz de tomar la perspectiva de la eternidad para representar objetos, pero no para ocuparse de sí mismo en el mismo momento de su vida, apunta particularmente hacia una diferencia entre ética y estética. Creemos que hay un paso entre ambas. Era más fácil para el artista tomar la perspectiva estética que la ética. El objeto del que nos tenemos que distanciar a la hora de mirar el mundo es uno mismo. En los trabajos en los que Schiele dijo demasiado, no fue capaz de cambiar su perspectiva y permaneció dentro de sus circunstancias. Esto no contradice la visión que tuviera Wittgenstein de ambas dimensiones. Debemos recordar que la proposición 6.421 del *Tractatus* no es una identificación estricta entre ética y estética. Es más, aquello que ha sido considerado como tal es algo de segundo orden, que califica las oraciones anteriores de dicha proposición, de ahí que aparezca entre paréntesis, y el filósofo tampoco las identificaría estrictamente en otro lugar, al hablar de la conexión entre ambas.³⁷

Vayamos “un poco más profundo”, como tantas veces aconsejara Wittgenstein. Como pusiera de relieve Barrett, la proposición 6.421 propone una interacción de relaciones entre ética y estética.³⁸ Afirmar que son una no implica que sean idénticas. De hecho, se dice de muchas parejas que son una misma persona, aunque sigan siendo individuos diferentes. Janik explica que se debe hablar de un momento ético en la estética y de un momento estético en la ética.³⁹ El interesante para nuestra discusión es el momento ético en la estética. Para ser capaz de tomar una obra de arte tal cual, el espectador tiene que liberarse del mundo, de sus miedos y necesidades. La obra de arte nos invita a tomar la perspectiva de la eternidad y está en nuestras manos hacerlo o no. Ese acto es una renuncia. Pero la mirada del artista también está involucrada. Para permitir que la propia gramática artística *muestre*, un artista tiene que renunciar a su propia voluntad y tomar la perspectiva de la eternidad. El artista no siempre es capaz de hacerlo y termina diciendo demasiado. Podríamos decir que el momento ético en la estética no se cumple en estas ocasiones. Quizás no deberíamos hablar de arte en relación a esas obras (al menos desde

³⁷ De hecho, no habla de identificación en sus diarios, sino simplemente de una conexión, cf. *Diario filosófico*, 7.10.16.

³⁸ Cf. “Ethik und Aesthetics Sind Eins”, en *Akten des 8. Internationalen Wittgenstein Symposiums 15 bis 21 August 1983*, Hölder-Pichler-Tempsky, Viena, 1984, I, Ästhetik, pp. 17-22.

³⁹ Cf. “Das Ästhetische Im Ethischen und das Ethische in Ästhetischen”, en *Ethik und Ästhetik sind Eins. Wittgenstein Studien 15*, ed. W. Lütterfelds y S. Majetschak, Peter Lang, Viena, 2007, pp. 11-19.



una perspectiva wittgensteiniana⁴⁰), sino de obras de arte en potencia, ayudándonos de Aristóteles, como hace Janik.⁴¹ Dar cabida al momento ético es siempre más difícil cuando uno está más involucrado en el asunto en cuestión. Esto es precisamente lo que le sucediera a Schiele durante su encierro o en aquellos lienzos en los que quisiera comunicar algo muy importante para él.

Creemos que uno de los que mejor han desarrollado la radicalidad del pensamiento wittgensteiniano en estas cuestiones es Gérard Wajcman. Sin centrarse en la figura del artista, el francés llama la atención sobre el deber de la rigurosidad silenciosa del arte. Recordemos aquello que dijera a propósito de la película de Claude Lanzmann *Shoah*.⁴² “Lo que no puede verse ni decirse, el arte debe mostrarlo”.⁴³ Y es que en *Shoah* el director hace que el espectador vea la realidad, transformándolo en testigo. *Shoah* nos hace ver la ausencia, luchando en silencio contra la industria de la borradura. Wajcman, reflexionando sobre la cualidad más íntima del siglo pasado, propone la borradura como la acción que define su carácter con la mayor precisión (y el holocausto perpetrado por los nazis como su paradigma). El psicoanalista francés presenta la obra de arte como una fuerza con el poder suficiente para hacer frente a esta tendencia destructiva esterilizada, como el instrumento idóneo para hacernos ver lo que no podemos representar mediante imágenes o palabras.⁴⁴ Subrayamos: tampoco mediante imágenes. Las obras de arte son capaces de traer de vuelta al mundo lo borrado. Y lo hacen en tiempo presente, transformando la ausencia en presencia real. Tal y como la bicicleta de Duchamp llama nuestra atención sobre el neumático ausente, el cuadrado de Malevich, aparentemente liberado del mundo, se nos presenta como un objeto. Ambos subrayan aquello sobre lo que callan y, mediante su silencio, lo *muestran*. Wajcman sugiere una etimología negativa para este tipo de obras de arte, enfatizando la ausencia presente en el objeto, de modo que la *Rueda de bicicleta* de Duchamp quedaría convertida en *Falta de neumático*.⁴⁵ Pero estas obras de arte no sólo callan, sino que hacen preguntas sobre su propia naturaleza. Esto es precisamente lo que Wajcman encuentra en el arte de Jochen Gerz, donde monumentos que o bien desaparecen o son invisibles, haciendo real la ausencia irrepresentable de aquello por lo que están, nos fuerzan a comprometernos por mantenerlos vivos. A estas ausencias de esta ética del arte, nosotros añadimos otra: la del artista. Y es que en todas estas obras también brilla *esa* ausencia.

40 O podríamos hacer lo que Peter Lewis, diferenciar entre distintos tipos de arte, pero no sólo entre el sublime y el que no lo es, sino también entre aquél en el que se cumple el momento ético y aquél en el que no, cf. “Wittgenstein and ‘the tremendous thing 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. K. S. Johannessen y T. Nordenstam, Hölder-Pichler-Tempsky, Viena, 1996, pp. 149-161.

41 “Das Ästhetische Im Ethischen und das Ethische in Ästhetischen”, p. 12.

42 Filmax, Barcelona, 2009.

43 *El objeto del siglo*, trad. I. Agoff, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 154.

44 Cf. *Ibid.*, p. 23.

45 Cf. *Ibid.*, pp. 79-80.