

El wittgensteiniano trilingüe o la importancia del contexto

NOEMÍ CALABUIG CAÑESTRO,
VICENTE SANFÉLIX VIDARTE

EL objetivo de este breve trabajo no es exponer la estética de Wittgenstein, apenas sí desarrollada en sus clases al respecto o dispersa entre sus escritos esotéricos y conversaciones con sus discípulos y amigos. Más bien se trata de hacer un ejercicio de pensamiento wittgensteiniano —o eso creemos nosotros— acerca de ciertas cuestiones que conciernen al ámbito de la estética. No es, pues, un artículo sobre Wittgenstein sino, queremos que lo sea, un artículo wittgensteiniano.

Ello no significa que vayamos a arriesgar tesis propias. Mal podría hacerlo un wittgensteiniano dado que, al menos oficialmente, para el pensador de Viena la filosofía no era tanto una doctrina cuanto una actividad, y para ser más precisos, una actividad terapéutica. Nuestro objetivo es, pues, “tratar” las pulsiones metafísicas a la que algunos autores, como Kendall Walton, sobre todo, o incluso el “wittgensteiniano” Richard Wollheim, en menor medida, propenden cuando encaran algunos fenómenos y problemas estéticos.¹

En *El arte y sus objetos* Wollheim establece su “hipótesis” de que las obras de arte son objetos físicos. El hecho de que se hable aquí de “hipótesis” ya debiera ponernos sobre la pista de la inconsistencia wittgensteiniana de Wollheim, pues obviamente desde una perspectiva semejante la filosofía no tiene que aventurar hipótesis —esta tarea queda circunscrita para la ciencia— y cuando lo hace es porque muy probablemente haya cedido al ansia de generalidad.

Pero si la hipótesis wollheimiana ya resulta problemática por el mero hecho de serlo (¿qué se gana diciendo que las obras de arte son objetos físicos?, ¿qué tipo de evidencia podríamos aportar para corroborarla o falsarla?, ¿de qué cuerpo de teoría formaría parte semejante premisa?, ¿en qué ayudaría a entender lo que hacen los humanos cuando hacen arte o lo valoran?...), más sorprendente parece el argumento que da para apoyar su verosimilitud, la “profunda tesis” de que es plausible suponer que las cosas son objetos físicos... a menos que obviamente no lo sean (obviamente, el problema es que este tipo de justificación es válida, creemos, para cualquier predicado: Las cosas son pollos... a menos que obviamente no lo sean, por ejemplo; aunque por cierto bajo ciertas condiciones los pollos son pollos aunque no lo parezcan, al menos no obviamente).

En definitiva, tenemos aquí un buen ejemplo de tesis metafísica sobre las obras de arte que Wollheim piensa —y con razón, por cierto— que necesita todavía de una defensa de más peso contra sus arteros objetores. Y así, ni corto ni perezoso, se pone a analizar en qué consistiría recusar su “hipótesis”, llegando a la conclusión de que tamaña recusación podría dividirse en dos partes: por una parte la de quienes tomando como paradigma la música y la literatura, por ejemplo, señalarían que no hay un objeto físico que pudiera identificarse con cierta plausibilidad con la obra

1 De K. Walton nos centraremos especialmente en su artículo “Categories of Art”, publicado en la *Philosophical Review* el año 1970. Págs. 334-367. De R. Wollheim tendremos especialmente en cuenta su *Art and its objects*. Cambridge University Press 1980.





de arte (la objeción podría insistir en todo lo contrario, a saber: que hay demasiados objetos físicos que pueden identificarse con la obra de arte, y por cierto no sólo objetos, también eventos; de nuevo vemos aquí un caso patológico de “inductio precox”, también conocida en los círculos terapéuticos wittgensteinianos como “ansia de generalidad”); mientras que, por otra parte, los que toman como paradigma la pintura o la escultura considerarían que aunque existieran objetos físicos de un tipo y una clase aceptable como para ser identificados con obras de arte, semejantes identificaciones resultarían a la postre erróneas.

Pues bueno, después de hacer esta exhaustiva división, Wollheim debilita su tesis de partida, pasando a abandonar momentáneamente la cuestión de si una novela o una composición musical son objetos físicos, para pasar a centrarse en la “hipótesis” de que desde luego algunas obras de arte, tales como las pinturas y las esculturas, sí son identificables con objetos físicos.

Poniéndose a considerar las posibles objeciones que contra esta “hipótesis debilitada” podrían lanzarse la divide de nuevo en dos alternativas —como se ve la sombra del viejo método platónico de la división es alargada, pero recuérdese que la aplicación exhaustiva del mismo puede conducir a la pintoresca tesis de que Sócrates es un bípedo sin plumas—. Según la primera, ciertas propiedades representacionales de una obra de arte —como la profundidad de una pintura o el movimiento de la figura esculpida— serían incompatibles con ciertas propiedades del objeto físico en cuestión —las pinturas son bidimensionales y las estatuas, por lo general, no se mueven—. Y ya se sabe... por la famosa ley de Leibniz si dos objetos no comparten todas sus propiedades (no intensionales, claro), pues no pueden ser idénticos. Ergo... La segunda alternativa se centra en las propiedades expresivas que solemos atribuir a las obras de arte —la alegría que transmiten, o por el contrario la melancolía que suscitan, etc.— para afirmar que se trata de un tipo de propiedades que ningún objeto físico podría tener.

Divididos los enemigos, que a decir verdad son bastante más metafísicos que el propio Wollheim, éste procede a derrotarlos con armas conceptuales de cuya efectividad, lo advertimos ya, no dudamos (no por casualidad, la parte de la obra de Wollheim con la que más simpatizamos es su “pars destruens”). Para enfrentar la primera objeción a la segunda tesis —la debilitada, recuerde el alma dormida— Wollheim asocia la noción de representación a la noción de “ver una cosa como otra” (por aquí asoma su “wittgensteinianismo”; también, como no podía ser menos, en su utilización del concepto de “form of life” para caracterizar el arte); y para mostrar en qué pueda consistir la visión representacional recurre al ejemplo de un profesor que propone a sus alumnos dar una pincelada negra sobre un lienzo blanco de modo que vean cómo el negro queda por detrás del blanco. La propuesta del profesor, apunta Wollheim, no ha de considerarse como una “instigación contra la fisicalidad (sic) del lienzo”. No sólo en arte sino siempre que hay contraste tendemos a ver lo oscuro como detrás de lo claro. Lo que según Wollheim nos permitiría concluir que insistir en que la visión representacional y los juicios a los que da pie presuponen la negación de la “fisicalidad” es absurdo. O dicho sin tanto embrollo: que es una propiedad que algunos objetos físicos pueden tener el aparentar tener propiedades que no tienen realmente. Y si los objetos físicos pueden aparentar que tienen propiedades que no tienen, cuando lo aparenten no por ello dejarán de ser objetos físicos. Por ejemplo, es una propiedad de los espejos el aparentar que tienen una profundidad de la que realmente carecen —uno no puede meterse en un espejo... a menos que sea Alicia o Harpo Marx— pero que los espejos representen (o aparenten) tener profundidad no contradice su carácter físico.

En cuanto a la segunda objeción contra la segunda hipótesis —la debilitada, según la cual algunas obras de arte son objetos



físicos; insistimos ahora para las almas despistadas que realmente lo tienen mal con esto de la filosofía analítica— que se hacía fuerte en la noción de expresividad, según Wollheim hay dos teorías para explicar la expresividad de las obras de arte que por sus luces son erróneas. La primera atribuye la expresividad al estado emocional del artista en el momento de la creación. La segunda, por el contrario, explica la expresividad que atribuimos a la obra de arte por referencia al estado mental o de ánimo que produce en el observador. Según él, ambas son teorías unilaterales, y reas del mismo error, a saber: desgajar de entre las propiedades manifiestas de la obra lo que normalmente consideramos como una propiedad esencial de las mismas, su expresividad; en el primer caso para colocarla en la biografía del autor o en la historia de la obra y en el segundo entre sus propiedades ocultas o disposicionales. Según ambas teorías, en suma, esta expresividad no sería algo que pueda observarse sin más sino algo inferido a partir de lo observado. ¡Craso error! Pues la expresividad de una obra de arte no es, aquí lleva razón Wollheim, como la nobleza de cuna o la solubilidad del azúcar.

De esta manera Wollheim libra su particular batalla —y en ella nos tiene efectivamente de su lado— contra las así llamadas teorías “presentacionales” que distinguen en la obra de arte entre aquellas propiedades que percibimos inmediatamente y aquellas otras que sólo percibimos mediatamente o como resultado de una inferencia. Subyace a las mismas un punto de vista que bien podríamos calificar como reduccionista, pues según ellas si atribuimos a una obra de arte propiedades inferidas sólo estamos legitimados a hacerlo porque éstas son reducibles a otras propiedades más básicas que son las que realmente posee. Pues bien, contra lo que milita Wollheim —y nosotros con él— es contra el presupuesto de la existencia de una descripción emocionalmente aséptica de las obras de arte a las que se superpondría luego la descripción emocional.

La teoría presentacional pretende maridar un privilegio ontológico con uno epistemológico. Hay propiedades inmediatamente percibidas (éstas son las que gozan del privilegio epistemológico) y éstas son las que realmente tiene el objeto (éste es su privilegio ontológico). Frente a ellas, el resto de propiedades son inferidas o percibidas indirectamente y, de alguna manera, menos reales (por ejemplo, supervinientes con respecto a aquellas). Pero esta dicotomía es palmariamente falsa, porque por desgracia muy a menudo las propiedades manifiestas van por un lado y las “reales” van por el otro. Para atestiguarlo ahí tenemos los casos de las ilusiones ópticas, como el celeberrimo, que el propio Wollheim trae a colación, del remo recto (propiedad “real”) que al introducirse en el agua aparenta estar torcido (propiedad inmediatamente percibida). Un tipo de ejemplos, sin embargo, que no debiera inducirnos a hipostasiar una dicotomía entre propiedades reales y aparentes de los objetos. La medicina contra esta tentación consiste en acordarnos de que semejantes distinciones son pertinentes sólo en el contexto de determinados casos, como el de las referidas ilusiones; después de todo, que el remo aparezca doblado en el agua es una propiedad suya tan real como que aparezca recto fuera de ella —o cuando está totalmente dentro de ella—, y ambas se perciben directamente dependiendo de nuestra situación observacional. Luego si apelamos a que a veces distinguimos entre propiedades aparentes y propiedades reales de los objetos debemos no olvidar que esa distinción es contextual y no tiene por qué comprometernos con ningún tipo de esencialismo y su contrapartida epistemológica, el reduccionismo (de los discursos superestructurales a los discursos esenciales, de las propiedades estéticas a las físicas, etc.).

Pero si las propiedades aparentes no siempre son “reales” (y las comillas hacen aquí alusión al modo de realidad que anhela el



reduccionista), lo peor (pues viene a recordarnos que el mundo no es fácil de conocer) es que muchas propiedades “reales” (de las que le gustan al reduccionista) no son en absoluto inmediatamente perceptibles. Los casos son innumerables. Por ejemplo, sólo podemos establecer la dureza de un material concreto de manera indirecta, intentando rayarlo. El peso de los objetos físicos se establece igualmente de manera indirecta y no por ello deja de ser una propiedad real de los mismos, como lo es el hecho de que su peso varíe dependiendo del medio en el que se hallen. El agua tiene la propiedad de hervir a 100° Celsius y ello tampoco es inmediatamente perceptible.

En definitiva, que contra la límpida correlación entre propiedades reales y propiedades inmediatamente percibidas que el defensor de la teoría presentacional pretende mantener con lo que nos encontramos es con toda una multiplicidad de variantes. Es lícito decir que percibimos directamente propiedades que el objeto no tiene: un objeto hexagonal parece redondo en la lejanía y las montañas parecen azules. Igualmente decimos de los objetos que son grandes, oscuros o calientes, propiedades que percibimos directamente pero, como se trata de propiedades relacionales, es dudoso que atribuírselas a los objetos sea adecuado. Y también podemos decir que percibimos directamente la apariencia doblada del remo que está dentro del agua, pues sabemos que los remos son rectos y además es una propiedad del remo, como de cualquier otro objeto recto, el parecer doblado dentro del agua.

En definitiva, que no es posible encontrar un criterio que haciendo abstracción de los casos concretos nos permita establecer la distinción sobre la que descansa la teoría presentacional. Para Wollheim, y volviendo al terreno de la estética, si existe un criterio para discernir qué es lo que percibimos directamente, éste tiene que encontrarse en lo que estaríamos dispuestos a decir naturalmente en cada caso como respuesta a un cuadro. Por este motivo no podemos negar a la obra de arte ni a ningún objeto físico todo lo que no sea inmediatamente perceptible, su peso por ejemplo; ni tampoco determinar lo que percibimos directamente por referencia a lo que una teoría preconcebida considera como propiedades reales del objeto (pues de manera natural, y por más que se empeñen los teóricos presentacionistas, estamos en nuestro derecho de defender que percibimos inmediatamente la angustia de Laocoonte), o viceversa, determinar las propiedades reales por lo que percibimos directamente.

Si hasta ahora hemos hecho exclusiva mención a los planteamientos “wittgensteinianos” de Wollheim, vamos a considerar ahora los puntos de vista de Kendall Walton; justamente en un respecto en el que algunos pudieran considerar sus puntos de vista como ventajosos con respecto a los de aquél, a saber: su capacidad para explicar el caso en que un mismo conjunto de propiedades visibles no estéticas de un objeto representacional puede dar lugar a dos o más conjuntos de propiedades representacionales expresivas y estéticas. El famoso ejemplo de los dos Guernicas indiscernibles que, al ser interpretados bajo categorías artísticas diferentes, como un caso extremo de un relieve plano o como el cuadro que pintó Picasso, muestran un conjunto de propiedades expresivas diferentes.

Advirtámoslo, nuestro propósito no es tanto negar la intuición de fondo de Walton —que la apreciación estética de una obra de arte puede depender del contexto— cuanto defender que un punto de vista wittgensteiniano puede dar perfectamente cuenta del mismo fenómeno (incluso mejor, con menos hipotecas metafísico-reduccionistas).

En aras a la claridad, y aprovechándonos de la analogía entre arte y lenguaje que Wollheim establece, nos olvidaremos de los guernicas de Walton y consideraremos el caso de la grafía “pain”, un “objeto empírico” que igualmente puede manifestar diferentes



propiedades representacionales. Desde un punto de vista wittgensteiniano, a nuestro entender, no cabría sin embargo hablar del nivel en el que la palabra inglesa “pain” y la francesa “pain” resultan indiscernibles, sino más bien del contexto en el que es posible que la misma palabra escrita en dos lugares diferentes sea indiscernible para un mismo sujeto, o también del momento en que gracias a la especificación de dos diferentes contextos ese sujeto se vuelve capaz de distinguirlas. Pero no habría nada parecido al “pain” en sí, presentando ora un aspecto, ora otro, de manera parecida a como no hay un dibujo en sí que, en el conocido ejemplo gestáltico de Wittgenstein, sea ahora un pato y en otro momento un conejo, por más que si no hemos visto nunca ni un pato ni un conejo, o la práctica de la representación del dibujo nos resulta desconocida, quizás sólo pudiéramos acertar a ver sólo un trazo de carboncillo sobre un papel.

Imaginemos un wittgensteiniano trilingüe que entiende inglés, francés y español. Si está en Francia y encuentra la palabra “pain” en un supermercado, seguro que percibe directamente que se refiere al pan, si la lee entre las páginas de un periódico en Inglaterra, lo más probable es que entienda que se está hablando de dolor, pero en España, a no ser que el contexto deje claro que se trata de la palabra inglesa o de la francesa, la leerá con la fonética española “pain” y no sabrá si entender pan, dolor o nada en absoluto.

Por otra parte, si la persona en cuestión, dado que es wittgensteiniana, encuentra la palabra escrita entre comillas en un libro de filosofía, entenderá que se trata de una concatenación de grafismos, de la parte meramente signica de un símbolo. Y si nuestro amigo viaja a Rusia y alguien le enseña un folio blanco donde pone “pain” mientras le pregunta ¿Qué ves aquí? No sabrá si se trata de la reivindicación de un hambriento, la consigna de un sádico, una palabra cuyo significado desconoce, o ninguna de estas cosas. Creemos, pues, que el análisis wittgensteiniano es perfectamente capaz de dar cuenta del fenómeno habitual que consiste en que dos personas ven cosas completamente diferentes ante un mismo cuadro, ya sea apelando al contexto o a una serie de creencias, conocimientos y experiencias que son diferentes en cada una de ellas. Pero, y esta es su ventaja, nos ahorra el compromiso con una dimensión privilegiada de la realidad —el objeto en sí con sus propiedades realmente reales—. Para explicar aquello de lo que las hipótesis metafísicas pretenden dar cuenta, generalmente basta el contexto. Una consideración que puede librarnos de meternos en una buena cantidad de embrollos.

Si volvemos ahora al ejemplo waltoniano de los guernicas indiscernibles con lo que nos encontramos sería con algo parecido a lo que acabamos de ver sucede con el caso de la grafía “pain”. El nativo que desconoce el arte de la pintura verá en el Guernica un ejemplo de un relieve más bien inexpresivo. El occidental familiarizado con este arte podrá ver un cuadro lleno de fuerza. El contexto hermenéutico nos permite dar cuenta de estas diferentes apreciaciones, y para hacerlo no hemos tenido que postular un nivel privilegiado de descripción constituido por la intersección de la experiencia del nativo y la del occidental, algo así como el objeto en sí mismo sin aditamentos interpretativos.

En resumidas cuentas, pensamos que una metafísica de la experiencia estética —o esa parte de la misma que recibe el rimbombante nombre de ontología de la obra de arte— es más bien prescindible desde un punto de vista de inspiración wittgensteiniana. Hay expresiones como la de “objeto físico” o “percepción directa” que, fuera de contexto, fácilmente pueden llevarnos al extravío y qué, por otra parte, poco aportan a la comprensión de aquello que se trata de entender. Pues aun si llegáramos a convencernos de que las obras de arte son objetos físicos, ¿qué habríamos ganado con ello? ¿Cambiaría en algo nuestra relación con ellas? Muchas



veces lo que subyace aquí es la secreta convicción de que hay un nivel de descripción de la realidad —el físico— por ejemplo, que tiene prioridad sobre el resto. Una vez se cede a ella, el problema de pasar de las propiedades que este nivel baraja a las propiedades con las que los otros niveles se mueven resulta sencillamente insoluble.