



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Máster

Wittgenstein,
la teoría del arte y su destrucción

Wittgenstein,
art theory and its destruction

Autor

Francisco de Borja Cortés Soria

Director

Joaquín Fortanet Fernández

Facultad de filosofía y letras
2021

Índice

0.1. Introducción	3
1.1. “¿Qué es arte?”.....	3
1.2. Un intento por definir “teoría”	4
2.1. Teorías tradicionales del arte	7
2.2. Anti-teorías del arte. Un no al esencialismo	9
2.3. Nuevas teorías analíticas del arte	11
3.1. Los neowittgensteinianos contra las nuevas teorías del arte	17
3.1.1. La teoría terapéutica de Tilghman	17
3.1.2. La teoría de los criterios racionales de Bouveresse	21
3.1.3. Gaut y la teoría del racimo	25
4. Wittgenstein como destructor de toda teoría del arte	29
0.2. Conclusión. Después de la destrucción, un final constructivo	42
Bibliografía	45

0.1. Introducción

La presente investigación nace de una preocupación: que la teoría se imponga sobre la praxis, de tal modo que la primera restrinja a la segunda; concretamente, que la teoría del arte, en su proyecto por definir el arte— por establecer las condiciones necesarias y suficientes —, pueda restringir, de modo considerable, la emergencia de nuevas formas y prácticas artísticas. Así pues, el interés principal del presente trabajo es destruir toda teoría del arte que trate de acabar con la contingencia de nuestra praxis compartida. Se va a apostar por dar espacio a las prácticas artísticas, no tratando de reducirlas a códigos científicistas. Para ello se va a recurrir a Wittgenstein. Un Wittgenstein destructor de toda teoría artística. Un Wittgenstein que se vuelve — en el campo específico de la estética — contra la tradición que parece avalarlo: la analítica.

El recorrido que va a seguir el trabajo es el siguiente. Comenzaremos presentando el problema del qué del arte; para más tarde pasar a mostrar qué entendemos por teoría. Acto seguido veremos cómo la filosofía analítico-estética, ya en sus inicios — y desde la posición wittgensteiniana sostenida por los primeros analíticos, con Weitz a la cabeza — trató de acabar con dicho problema, defendiendo para ello una anti-teoría. Veremos, más tarde, cómo ese contexto filosófico, el analítico-estético — uno marcadamente restrictivo, de ahí que se haya elegido dicha corriente como germen de nuestra preocupación — se obstina en acabar con la defensa de la anti-teoría. Para ello se sirven, creemos, de definiciones totalizantes y esencialistas de lo que es el arte. Estas últimas teorías, las que, por otra parte, gozan de mayor estatus en la actualidad, no quedarán a salvo: daremos paso a una nueva ola de wittgensteinianos. Estos llevan a terapia a dichas teorías del arte, ciertamente, restrictivas y, además, metafísicas. No obstante, aun siendo este proyecto terapéutico un esfuerzo loable por acabar con la nueva metafísica del arte, se quedan cortos. Al no emanciparse del proyecto teórico, acaban defendiendo un tipo de teorías del arte basadas en la corrección. Al hacer esto, caen en pretensiones teórico-restrictivas para con la praxis artística. De ahí que se recurra directamente a los propios textos de Wittgenstein. Se va a buscar mostrar cómo éste último es la herramienta terapéutica perfecta para acabar con los encantos de un juego del lenguaje que trata de establecer el qué del arte y lo que es correcto y lo que no. Un lenguaje que, al usarse de esta forma, como fundamento del arte y como principio de corrección, se hace contraproducente y dañino para con la práctica artística. De ahí la terapia, la destrucción de toda teoría; de ahí la destrucción de unas construcciones que llegan a ser del todo indeseables dentro de nuestra diversidad de prácticas artísticas y formas de vida. El propósito es que la práctica artística no se vea sometida a los dominios de la teoría y que pueda así practicarse libremente en la contingencia de nuestras formas de vida.

1.1. “¿Qué es arte?”.

“¿Qué es el arte?”. Bajo esta pregunta la tradición ha tratado de definir qué es eso que podemos denominar como objeto artístico. Estamos ante el problema de la definición de lo que es el arte; estamos, pues, ante el problema de llevar a cabo una teoría sobre lo que es o ha de ser una obra artística. Un problema que se agravó con aquello que Ian Dunlop etiquetó como el *shock* de lo nuevo¹, y que viene a ser toda aquella revolución artística que emergió en la Europa de principios del siglo XX, y que más tarde cristalizaría en la década de los cuarenta en Estados Unidos, y más concretamente en los movimientos artísticos de la década de los sesenta que se dieron tanto en Europa como en América. Desde la vanguardia histórica, sea esta del tipo que sea – conceptual, expresionista, dadaísta, surrealista, abstracta – diferenciar entre arte y no-arte se ha hecho poco menos que imposible. Ciertamente, el *Ready-made* duchampiano, la abstracción pictórica, la atonalidad de la Segunda Escuela de Viena, los manifiestos y prácticas dadás, por poner algunos ejemplos, condenaron a la pregunta “¿Qué es arte?” a un territorio de casi total incertidumbre. Es más, la década de los sesenta, con su herencia tanto dadá como surrealista, con, en definitiva, su *antiarte*, complicó más, si cabe, toda posible definición de arte: el *antiarte* hizo que todo, absolutamente todo, fuese arte. Con esto, las viejas categorías y modelos artísticos quedaron en jaque. Ante tal situación se reaccionó (y se reacciona) de muy diversas formas. Vamos a ir viendo cómo se afronta esta situación, y cómo algunas teorías procuraran hacer frente al colapso de las viejas categorías artísticas por medio de nuevas definiciones de lo que es o debe ser el arte.

La tradición ya trató de definir qué es arte. Una pregunta que siempre ha tenido difícil respuesta. ¿Qué comparten, por ejemplo, *La caída de los condenados* de Rubens y las folias de Marais? ¿Qué hace que ambas prácticas y objetos sean arte? La pregunta era, aun en el Barroco, una pregunta compleja. Una pregunta que, desde el surgimiento de las vanguardias, como ya se ha dicho, se hizo incluso imposible de formular. Y aquí, imposible de formular, significa imposible de teorizar. Hacer teoría del arte, después de escuchar el *Cuarteto para cuerda n° 2* (1908) de Arnold Schönberg y de ver *Los diez más grandes* de Hilma af Klint (1907), se hace una empresa del todo imposible. O casi. Y en ese casi es donde entran una multitud de propuestas y tipos de teorías que intentan dar una definición o, en otro sentido, una explicación de lo que es el arte. En definitiva, dar esa definición o esa explicación es decidir qué entra dentro de la categoría “arte”.

1 Referencia extraída de “El *shock* de lo nuevo” en Tilghman, B (2005), *Pero, ¿es esto arte?*, Publicaciones de la Universidad de Valencia: Valencia.

1.2. Un intento por definir “teoría”.

Ahora, antes de introducirnos en las diferentes teorías y los autores que las defendieron, es conveniente intentar definir o exponer a qué nos referimos con teoría, para así ver si los conceptos de *teoría* y *arte* pueden ir de la mano. Teoría es, según el diccionario de la Real Academia Española 1) el conocimiento especulativo considerado con independencia de toda aplicación; 2) una serie de leyes que sirven para relacionar determinado orden de fenómenos; y 3) una hipótesis cuyas consecuencias se aplican a toda una ciencia o a parte muy importante de ella². Viendo esta definición, lo que se quiere poner en claro es que una teoría aspira a conformar un cuerpo de leyes que permita ver la relación existente entre diferentes fenómenos, en este caso artísticos; una empresa ésta que aspira a manejar hipótesis, digámoslo, científicas, con cierta aspiración a la verdad o la veracidad, para así poder conocer cuál es el objeto de estudio, que en lo que nos compete ahora, es el objeto artístico. Así pues, una teoría del arte debería aspirar a ver qué leyes se cumplen y cuáles no, dentro de esa serie y ese orden, qué hipótesis sobre el arte tienen sentido y, a su vez, qué se puede considerar correctamente (verazmente) como arte. En definitiva, una teoría del arte debería dar una definición de qué se ajusta o no a la realidad artística en la que nos encontramos. Con esta breve definición solo se ha querido hacer ver que una teoría del arte, en mayor o menor medida, debe aspirar a la verdad como descripción e identificación de una clase de objetos. No obstante, y para ser más consecuente con el guión del presente trabajo, lo más oportuno es ver cómo tradicionalmente se han definido a sí mismas algunas de las teorías existentes dentro del panorama de la estética analítica.

Salvador Rubio Marco considera teoría del arte a “toda reflexión de carácter metatextual sobre el arte en cualquiera de sus ámbitos y regiones. La teoría se contrapone, pues, aquí a la praxis artística”³. Esta concepción parte del término *theorien* griego, en el cual “teoría” es ese “observar, ver desde arriba, contemplar”⁴, cómo, en este caso, el *hecho artístico* se da. Se hace teoría mirando desde diferentes posiciones, siendo una de ellas la del academicismo. Un academicismo que se pregunta, entre muchas otras cosas, por cómo se ha de valorar la obra artística, a qué se puede llamar “arte”, qué uso tiene dicho término dentro de un contexto determinado o cómo podemos identificar lo que es el arte. Dentro de toda esta variedad de funciones que posee la teoría del arte, unas funciones que admiten una fácil relación, el problema de la definición del arte sigue siendo uno de los objetivos principales de toda teoría artística. Definir arte es enfrentarse a “la variedad de medios, prácticas y objetos que solemos considerar artísticos (y a) la variedad de funciones y

2 Definición extraída de www.rae.es.

3 Rubio Marco, S. (2013), “Teoría(s) del arte” en Pérez Carreño (ed.), *Estética*, Madrid: Tecnos, p. 54.

4 *Ibid.*, p. 54.

valores que las obras de arte han desempeñado históricamente”⁵. Definir arte es ver si existe una propiedad o característica común a toda práctica artística. Es ver si existe una esencia de lo artístico.

Tenemos ya algunas alternativas para acercarnos al concepto de teoría, no obstante, añadimos a éstas la clasificación tipológica de Stephen Davies llevada a cabo en *The Definitions of Art*. Un tipo de clasificación que nos puede servir para comprender mejor la línea de la presente investigación. Davies clasifica las definiciones de arte como funcionales y procedimentales. “Las primeras serían aquellas que identifican lo artístico con la satisfacción de una determinada función, por ejemplo, una función representacional, expresiva o estética”⁶. Es decir, estamos ante esa definición que dice que para saber qué es arte debemos mirar las propiedades del objeto artístico. Una posición que se aleja de la defendida por las teorías procedimentales; esas que miran no a las propiedades de la obra de arte, sino al contexto en el que ésta se da. Un espacio que, desde una serie de prácticas y reglas, constituye lo que la obra de arte es. Un ejemplo de este tipo de teorías procedimentales es la institucional: la institución arte determina lo que es el arte. Tenemos así una diferenciación entre tipos de teorías que, sin embargo, no es la más importante, en lo que se refiere a este acercamiento teórico, ya que la que nos afecta en mayor medida es la diferenciación entre teorías esencialistas y no-esencialistas. Davids realiza esta división para mostrarnos que una teoría esencialista es aquella que defiende que existe una característica común capaz de definir a todo objeto artístico. Encontrar esa característica es responder a la pregunta “¿Qué es arte?”. Por su parte, las teorías (y no-teorías) no-esencialistas defienden que no es posible identificar nada que sea común a las diferentes prácticas artísticas. Este último tipo de propuesta filosófica nos muestra, desde diferentes ángulos, ya sea a partir de los parecidos de familia wittgensteinianos o por otros medios, que es imposible encontrar una esencia que defina lo que es “arte”.

Estos intentos de definir “teoría” van, en esta investigación, de la mano de los intentos de definir “arte”. Ya que para saber si se defiende o no una teoría del arte, habrá que definir qué es teoría; y ya desde ahí, si acaso, se verá si se puede hacer teoría del arte o no. En definitiva, ¿puede existir algo así como una teoría del arte; una teoría que dé cuenta de la verdadera esencia del arte? O, más bien, si hacemos teoría, ¿qué tipo de teoría queremos hacer: una con pretensiones científicas que quiera aprehender la esencia de lo que es el arte o una teoría que acepte la contingencia de nuestro saber? Por último, queda una manera más de enfocar la empresa teórica del arte: darla por muerta; ¿para qué necesitamos una teoría?; ¿queremos teoría en arte?; ¿acaso es beneficiosa una teoría del arte dentro de nuestras prácticas artísticas?

Se han adelantado estas preguntas sobre lo que la teoría es y sobre los motivos que pueden

5 María José Alcaraz, Francisca Pérez Carreño (2018) “Teoría del arte”, *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica* (URL: <http://www.sefaweb.es/teoria-del-arte/>).

6 *Ibid.*

mover a la realización de la misma porque todas ellas conforman el corpus de este escrito. Estas preguntas han de verse como una forma de preocupación por el arte. Como bien sabemos, toda teoría se propone, en principio, “poner en orden los límites de los diversos compartimentos del mundo en general y de la actividad humana en particular”⁷. Unos límites que nos ayudan, o no, a identificar qué es arte y qué no lo es. Es decir, tendremos que tener gran cuidado a la hora de admitir las teorías e incluso querer llevarlas a cabo; ya que estas teorías pueden limitar muy mucho las diferentes prácticas artísticas; un tipo de prácticas que puede que ni siquiera lleguen a ser definidas como artísticas. De ahí la preocupación; de ahí las preguntas. Llevar a cabo una teoría del arte puede afectar, de manera restrictiva, en el peor de los casos, a prácticas artísticas emergentes. En algunos casos, no en muchos, ciertamente, una teoría no se queda en la simple abstracción; esa teoría puede condicionar el mercado del arte, las subvenciones y becas para proyectos artísticos, la escala de valores de los críticos de arte, y demás actividades que rodean a ese mundo tan incierto del mundo del arte y, además, al mundo de aquellas personas que intentan (o no) entrar en ese mundo.

Sin embargo, es cierto que, como Tilghman señala, existen otras concepciones de teoría; “teorías del arte y la belleza como expresión forma significativa, empatía, juego, satisfacción del deseo, etc.”⁸. Lo suyo es ver qué queremos de la teoría, para así ver cómo esta puede afectar, si afecta, al arte. Nigel Warbuton, por ejemplo, vio la necesidad de una teoría del arte: esta podía “ayudarnos a decidir en los casos difíciles, explicar retrospectivamente por qué lo que se ha llamado arte es arte y decirnos a qué objetos del mundo merece la pena que les prestemos atención”⁹. Como podemos ver, esta necesidad es un arma de doble filo. Esta necesidad de dar sentido, de establecer límites, de definir las condiciones necesarias y suficientes, puede dejar de prestar atención a objetos que igual son o tienen posibilidad de ser arte. Una teoría es, o puede ser, tremendamente excluyente. Puede excluir aquello que no es capaz de ver, es decir, de teorizar. De ahí el peligro de la teoría. La teoría es, pues, una empresa discutible, aunque sea solo por este motivo de la exclusión. Pero esto lo dejamos para más adelante. Ahora es conveniente exponer cómo la tradición, o una parte de ella, ha tratado de hacer teoría del arte.

7 Tilghman, B (2005), p. 60.

8 *Ibid.*, p. 60.

9 Castro, Sixto J. (2005), *En teoría, es arte, una introducción a la estética*, Salamanca: San Esteban, p. 33.

2.1. Teorías tradicionales del arte.

La tradición teórica del arte, ya desde el siglo XVIII con Baumgarten, ha buscado dar respuesta a preguntas del tipo “¿Qué es la belleza?”; pregunta sumamente afín a la que nos ocupa: “¿Qué es arte?”. Unos intentos que pasan por preguntar por la esencia de lo que se pregunta. Como ahora veremos someramente, en el terreno de la estética, y concretamente en el tema específico del objeto artístico, se ha preguntado por la verdadera propiedad *A* del mismo. Esta pregunta por la esencia se ve claramente en la propuesta teórica de S. C. Pepper de los años cincuenta del siglo XX. No es descabellado decir que, cuando hablamos aquí de teoría, hablamos de un proyecto cercano a la empresa científica. Una ciencia que pregunta por la abstracción *A*. Una abstracción que remite a la esencia del arte. *A* es lo común a todas las prácticas artísticas. Hay que definir, pues, qué es *A*; qué es lo que hace que el arte sea arte. Esta propiedad *A*, siguiendo aquí explícitamente la propuesta de Pepper, es “la propiedad o conjunto de propiedades que se encontraría en la cúspide del sistema deductivo que es la pretendida 'teoría del arte’”¹⁰. Es así que 1) la afirmación de una hipótesis del mundo apropiada que demuestre que *A* es una propiedad de valor genuina, donde 2) (*x*) (*x* es un hecho artístico/estético si *Ax*)¹¹. Cierto es que estamos ante un intento radicalmente sistemático de definir qué es el arte; un intento que a día de hoy puede quedar un tanto obsoleto. No obstante, refleja muy bien el intento de llegar a la esencia del arte. Lo que aquí es la propiedad *A*, no es sino el común denominador de toda práctica artística. Un común denominador que sigue siendo objeto de teorización. Pepper trató de dar respuesta a la pregunta “¿Qué es arte?” por medio de la lógica. Lo importante de esta teoría es cómo pone el acento en esa propiedad *A*. Una propiedad que, añadimos, también se buscó por medio del expresivismo de Croce y Collingwood, a través del mecanicismo y el placer objetivado de Santayana y más recientemente desde el contextualismo que más tarde veremos. Todas estas teorías van a la esencia y preguntan por *A*. Quieren saber dónde se unen todas las prácticas artísticas; quieren saber qué define al arte. Construyen una teoría al modo de como lo hace una ciencia. Una ciencia humana, desde luego; pero al fin y al cabo, una ciencia que trata de dar una respuesta veraz de lo que es la esencia del arte, y con ello, una ciencia que trata de establecer los límites de lo que el arte es.

Dentro de esta tradición ahora mencionada hay que señalar el trabajo de Clive Bell. Aunque se debería haber comenzado por él, dado que publicó en 1914 su obra *Arte*, es oportuno finalizar esta sección con su propuesta, ya que es aquella que dio, probablemente, total protagonismo al esencialismo en arte y popularizó el proyecto de la definición del arte. Con este crítico de arte se

10 *Op. cit.*, Rubio (2013), p. 57.

11 *Op. cit.*, Tilghman (2005), p. 74.

hacen sinónimas las expresiones “definición” y “teoría”. Bell lo dice claramente, “si podemos descubrir alguna cualidad común y peculiar a todos los objetos que la provocan, habremos resuelto lo que considero el problema de la estética. Descubriremos la cualidad esencial de una obra de arte, la cualidad que distingue las obras de arte de cualesquiera otras clases de objetos”¹². En definitiva, esta teoría trata de aprehender la esencia del arte bajo condiciones necesarias y suficientes. Es decir, en unos términos científicos en los que una obra de arte será tal si y solo si ésta lo es lógicamente. Tiene que existir una línea lógica que permita ver si *A* es o no es un objeto artístico.

Estamos así ante una definición lógica de lo que el arte es. Bell prepara un terreno teórico que lleva a un sinfín de críticas. Y más cuando aparecen, en el terreno de la estética, los trabajos del denominado segundo Wittgenstein; ese Wittgenstein que nos dice que el lenguaje ya no se rige bajo códigos lógicos, sino en base a una variedad infinita de juegos del lenguaje y parecidos de familia. Bell y Pepper, entre otros, preparan el escenario en el que entran a actuar los wittgensteinianos. Un grupo de filósofos antiesencialistas que tratan de destruir toda esencia del arte e incluso todo proyecto de teoría artística. Entendiendo ésta última como aquella que se rige bajo códigos lógicos y científicos.

2.2. Anti-teorías del arte. Un no al esencialismo.

Morris Weitz, wittgensteiniano y gran referente de la primera generación¹³ de estética analítica, representa a un tipo de antiesencialismo que busca poner en tela de juicio a la metafísica y a toda aquella pretensión de establecer una definición de arte. El concepto *arte* es, para Weitz, un concepto *abierto*. Un *open concept* que no se rige bajo condiciones necesarias y suficientes. Es así cómo este wittgensteiniano denuncia “la insuficiencia de las definiciones de arte emitidas hasta entonces por la estética tradicional”¹⁴: apelando a los parecidos de familia de Wittgenstein, muestra que en esos juegos y parentescos, *A* se puede parecer a *B*, y *B* a *C*, pero puede suceder que *A* no se parezca en nada a *C*. Existe, así, una ruptura de parecidos de familia. Dicha ruptura de parecidos impide que podamos encontrar la esencia del arte. No puede existir una definición general de lo que el arte es porque no podemos determinar su relación lógica; es lógicamente imposible llevar a cabo un proyecto de teoría del arte que diga sí o sí lo que es el arte. El concepto de arte está abierto. Lo único que queda es “una red complicada de semejanzas que se solapan y se entrecruzan”¹⁵, en la cual no se puede establecer un rasgo común a todas ellas. Los parecidos de familia juegan a un

12 Bell en *Op. cit.*, Rubio (2013), p. 58.

13 Categoría acuñada por Salvador Rubio Marco.

14 Rubio Marco, Salvador, “Introducción” en Tilghman, B (2005), p. 17.

15 Weitz, Morris, “The Role of Theory in Aesthetics” en *Op. cit.*, Castro (2005), p. 18.

juego que escapa de todo esencialismo y que nos lleva a dejar atrás la pregunta “¿qué es arte?”, para así dar paso a la pregunta “¿de qué tipo es el concepto de arte?”¹⁶. Al igual que la palabra “juego” no necesita de definición alguna para que así alguien comience a jugar a un juego determinado, la palabra “arte” no necesita ser definida para así hacer arte. El arte es pues un concepto que se abre a diferentes prácticas, las cuales hemos de “reconocer, describir y explicar (...) en virtud de esos parecidos”¹⁷ tan contingentes. En definitiva, “las teorías tradicionales caen en la trampa del uso evaluativo del concepto: transforman un criterio de excelencia en un criterio de reconocimiento pensando en términos de condiciones necesarias y suficientes”¹⁸. Toda definición de arte es imposible, al ser ésta esencialista, no se puede establecer un rasgo común a todas las prácticas artísticas. Este pensador antiteórico abrió el camino de una reflexión que tenía por objeto hacer que el concepto de arte no se convirtiese en un concepto cerrado y prescriptivo. Había que dejar atrás cualquier proyecto teórico del arte, y tratar de ver los parecidos de familia de Wittgenstein no como una forma de identificar la realidad del arte, sino, y así lo apunta Tilghman, como un modo metafórico de describir el funcionamiento del lenguaje. De lo que se trata es de *mirar y ver cómo se da esa red de relaciones no sujeta a una teoría*. En vez de definir qué es arte, hay que ver cómo las prácticas artísticas varían; mirar cómo sus usos cambian; ver incluso cómo varía nuestra propia apreciación del arte. Una definición de lo que es el arte no puede dar cuenta de este cúmulo de cambios y variaciones. Una definición no puede atender a tal contingencia. Lo único que nos queda es estar abiertos y abiertas a los constantes cambios que en las diferentes prácticas artísticas se dan; sabiendo, además, que toda definición de arte está condenada a la obsolescencia. Un estar abiertos y abiertas que significa, principalmente, entender que dicha definición solo puede traer restricciones y limitaciones a la creatividad y la práctica de nuestros y nuestras artistas.

Paul Ziff, también en Estados Unidos y a principios de los cincuenta, sigue la estela de Weitz en su esfuerzo por combatir el esencialismo. No obstante, su crítica a la teoría no parte de una línea wittgensteiniana como tal, aunque se sirva de ciertos recursos wittgensteinianos, sino de la filosofía lingüística de Oxford. Desde ahí muestra cómo las vanguardias y demás “revoluciones artísticas suscitan polémicas que oponen diferentes empleos de 'obra de arte' y 'arte'”¹⁹. La variante de sentidos que admite “obra de arte” es tal que no podemos definir lo que es “arte”; “arte” apunta a múltiples direcciones, haciendo así imposible una definición común de lo que es el arte. Una “obra de arte” puede ser tanto un cuadro como una estatua, tanto un poema como una composición musical. Ahora bien, dicha propuesta adolece de aquello que supo ver Tilghman en *Pero, ¿es esto*

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, en Tilghman, B (2005), p. 84.

18 *Op. cit.*, Rubio (2005), p. 18.

19 *Op. cit.*, Rubio (2013), p. 62.

arte?: que el lenguaje no denota la realidad, no señala qué es una obra de arte desde la formulación “obra de arte”, sino que su significado viene del uso que le demos al enunciado “obra de arte”. Tilghman ve el problema de la denotación en Ziff, sin embargo, comparte con él el hecho de no poder ver la propiedad *A*, la cual daría sentido y definiría lo que es “arte” y “obra de arte”. Ziff, como artista y filósofo, ve la contingencia que en toda práctica artística existe. Ve, y esto nos interesa sobremanera, cómo todo intento de definición de lo que es “arte” anula otros diferentes usos de la palabra “arte”. Es así que la labor del teórico no es la de definir qué es arte, sino la de analizar la situación de los artistas dentro de un contexto social e histórico, en el cual se dan toda una serie de problemas prácticos. La definición – y en definitiva la teoría – no soluciona ninguno de esos problemas. Ese así que no tenemos necesidad de definición ni teoría alguna.

Del último anti-teórico norteamericano de los años cincuenta que me gustaría hablar es de W. E. Kennick. Este pensador, desde ciertos presupuestos wittgensteinianos, “declara que la pregunta ‘¿Qué es el arte?’ no puede ser abordada como una pregunta científica del tipo ‘¿Qué es helio?’”²⁰. Es decir, no la tratamos como una pregunta teórica, a saber, científica; si usamos la palabra “arte” o el enunciado “obra de arte”, no lo hacemos porque estas expresiones remitan o apunten a una entidad concreta, sino porque sabemos usar dichas expresiones. Sabemos cuándo usar la palabra “arte” porque vivimos en una forma de vida, en la cual existe toda una serie infinita de juegos del lenguaje. Juegos que aprendemos a jugar sobre la marcha; una marcha que conlleva una serie de reglas en constante transformación, las cuales no pueden ser limitadas a una única definición. El arte sigue una *lógica compleja*: la teoría del arte no puede definir lo que es el arte porque “arte” adquiere su significado en el propio uso de la expresión “arte”. Podemos ver cómo Kennick se encuentra ligado a Weitz, hasta el punto de defender el concepto de *open texture*. Una textura del arte abierta a diferentes usos y significados; una textura que nos habla de ese mismo *concepto abierto* que es para Weitz el arte. No obstante, y a diferencia de este último, Kennick sí agradece a la tradición estética precedente el hecho de haber sido capaz de enfatizar los parecidos de familia en su búsqueda de una propiedad *A* común que responda a la pregunta “¿Qué es el arte?”. En definitiva, Weitz es más radical, por decirlo de algún modo, que Kennick. Volveremos más tarde a la propuesta del primero, ya que nos interesa articular su visión de Wittgenstein dentro del tercer punto del presente trabajo. Weitz, creemos, comparte con Wittgenstein, en este sentido, la misma radical actitud: la de acabar con toda teoría del arte de raigambre científico.

²⁰ *Ibid.*, p. 62.

2.3. Nuevas teorías analíticas del arte

Después de esta posición anti-teórica, surgió una nueva ola de pensadores y pensadoras que trataron de ir hacia una nueva definición del arte. La teoría del arte podía volver a llevarse a cabo, pero antes tocaba analizar las problemáticas contenidas en las propuestas antiesencialistas. Maurice Mandelbaum le dedicó una dura crítica a Weitz, Ziff y al propio Wittgenstein. Mandelbaum vio en los parecidos de familia una “conexión genética que va más allá de los parecidos visibles para el espectador”²¹. Con esto, Wittgenstein no supo ver que su metáfora de los parecidos de familia escondía algo, digamos, invisible. No todo es cuestión de mirar parecidos; tras los parecidos de familia puede haber una “estructura genética”. Es decir, tras las diferentes prácticas artísticas existe una “herencia” común que caracteriza y define lo que el arte es. Esta es la crítica dirigida hacia los parecidos de familia de Wittgenstein, pero las críticas más específicas hacia las propuestas de Weitz y Ziff son que estos pensadores, a) no llevaron a cabo un análisis de los usos de la palabra “arte”, algo a lo que aspiraban, sino que se dedicaron únicamente a analizar los escritos de la tradición estética; b) solo usaron la expresión “parecidos de familia” de modo negativo, sin esforzarse lo más mínimo en encontrar parecidos en el arte que pudiesen llevarnos a un parecido común; y c) dicho parecido común puede encontrarse, pero no quisieron encontrarlo, al estar, estos autores antiteóricos, llenos de prejuicios para con la tradición y las propuestas esencialistas; prejuicios como el de haber entendido esencialismo como sinónimo de restricción y anulación de toda creatividad artística. Tales críticas sirven como base para comenzar a dejar de lado el antiesencialismo imperante de los años cincuenta y pasar a nuevas formas de teoría del arte. Teorías capaces de dar una definición de lo que es “arte”, para así dar sentido a lo que es el mundo del arte.

Ahora se trata de eso, del “mundo del arte”. Si queremos hacer teoría, hay que analizar ese mundo. Arthur Danto y George Dickie parten de este concepto (*artworld*) para desde ahí defender una nueva aproximación teórica capaz de definir el arte. Estamos ante lo que Davies llamó teorías procedimentales del arte. Dichas teorías, como ya se ha indicado anteriormente, buscan la esencia o la propiedad común en las reglas y procedimientos existentes dentro del mundo del arte. Podemos decir que Dickie es el autor que lleva este procedimentalismo hasta su extremo. Partiendo de las mencionadas críticas de Mandelbaum a los antiesencialistas, construye una teoría institucional del arte en la que la propiedad común o esencia del arte no es sino la propia institución arte. Son las instituciones – es decir, galerías, museos e instituciones públicas – las que definen lo que es el arte. Son ellas las que dan sentido a todo artefacto. Entendiendo aquí por artefacto a toda aquella obra de arte que, gracias a su *estatus*, es admitida por una serie de personas que en sí mismas representan a

21 *Op. cit.*, Castro (2005), p. 18.

la institución pertinente. Es así que este artefacto se da en un mundo del arte, el cual “designa ciertas prácticas institucionalizadas regidas por convenciones en un momento histórico y en un marco geográfico determinado”²². Esta es su primera formulación o teoría del arte institucional. Sin embargo, “tras recibir algunas críticas”²³, como pueda ser esa crítica que se pregunta por quiénes son esas personas que confieren dicho estatus a la obra de arte, Dickie reformuló su teoría en *El círculo del arte: una teoría del arte* (1984). En ella defendió que para definir el arte necesitamos de cinco subdefiniciones: “(1) Un artista es una persona que participa con entendimiento en la elaboración de una obra de arte. (2) Una obra de arte es un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte. (3) Un público es un conjunto de personas cuyos miembros están hasta cierto punto preparados para comprender un objeto que les es presentado. (4) El mundo del arte es la totalidad de los sistemas del mundo del arte. (5) Un sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de una obra de arte por parte de un artista a un público del mundo del arte”²⁴. Es más, todas estas subdefiniciones convergen en las reglas de la “presentación” y la “artefactualidad”. Tenemos así una teoría donde el mundo del arte es un círculo del arte, en el cual dichas subdefiniciones funcionan interdependientemente, y donde, además, la labor de los críticos, la intencionalidad artística y demás prácticas artísticas modeladoras del mundo del arte cuentan en la medida en que todas ellas establecen lo que el arte es. Este círculo no es vicioso, según Dickie, porque las subdefiniciones son todas ellas igualmente importantes a la hora de entender, por ejemplo, una obra de teatro. Cuando vas al teatro, estás ya dentro del círculo; hecho éste que permite que puedas llegar a apreciar la representación teatral. El espectador forma parte de un círculo, al igual que lo hace el arte artista y el crítico; un círculo que le permite discernir si lo que experimenta es arte o no. Digamos que el espectador ya sabe a qué debe que prestar atención. Y esto es así porque se encuentra ya dentro del círculo. Si apreciamos el arte, es porque estamos en el círculo. Un complejo círculo de interconexiones, sí, pero un círculo que es en sí mismo la institución arte.

Danto, precursor del concepto *artworld*, sigue esta línea procedimental, pero con diferencias muy notorias con respecto al círculo de Dickie. Danto va a adoptar una posición fuertemente esencialista; una que sostiene que aquello que define al arte es, concretamente, el significado encarnado que se encuentra en toda obra de arte. La obra de arte encarna su significado. Para encontrar lo definitorio del arte no hemos de ver parecidos de familia externos, como así sugirieron los antiesencialistas-antiteóricos, ni tampoco hay que entender el mundo del arte únicamente como una institución, sino que debemos *comprender* que la obra de arte se da en “una atmósfera de teoría

22 *Op. cit.*, Rubio (2013), p. 70.

23 *Op. cit.*, Alcaraz, Carreño (2018).

24 *Ibid.*

artística (que requiere de) un conocimiento de la historia del arte”²⁵. Con Danto estamos ante un mundo del arte en el que toda obra de arte esconde un significado encarnado; encarnado en tanto que “forma sensible de significación”²⁶. Danto asume pues una posición eminentemente hegeliana en la que toda obra de arte es un símbolo que nos afecta de una determinada manera, al ser éste algo que tiene un significado histórico-funcional. Una historia que a día de hoy hace que, en arte, todo sea posible. Estamos viviendo “el final de la historia del arte”²⁷; un lugar donde un objeto cualquiera se transfigura en objeto artístico. Vivimos en un mundo donde un montón de cajas de detergente Brillo pasan a ser *Cajas de Brillo*. Es decir, dos objetos visualmente idénticos esconden un significado: uno no es un objeto definible como artístico; el otro, en cambio, es una obra artística: *Cajas de Brillo* de Andy Warhol (1964). Lo primero es un *simple objeto*; lo segundo es una obra de arte con un significado que atiende a una teoría y una historia del arte que lo precedente. No nos sirve mirar las cajas; sus parecidos de familia nada nos muestran. Hemos de mirar no con los ojos, sino con la teoría que llevamos a nuestras espaldas. Todo depende de nuestro *background*. Estamos ante la *transfiguración* del objeto: un mismo objeto pasa de tener una función a tener otra. Danto busca hacernos ver que nos encontramos ante el final de la historia del arte. Un final que no excluye a la teoría del arte. Es más, la teoría cobra una importancia capital, al ser ella la parte esencial del proceso creativo de todo artista. En resumen, “lo que hace de algo una obra de arte es una 'atmósfera de teoría', no propiedades perceptibles por alguien que ignore el contexto conceptual”²⁸. Lo que da sentido a la obra no son sus cualidades intrínsecas, ni siquiera es su componente estético (si es que lo tiene, porque no todas las obras artísticas provocan experiencias de ese tipo), sino que ella misma se relaciona conceptual y simbólicamente con una teoría del arte que compartimos todos y todas dentro del mundo del arte.

Este carácter relacional del arte no se ve a partir de una línea de parentescos entre *A*, *B* y *C*, como así se propuso Weitz, para mostrar con ello cómo esta línea se quiebra. No se trata de eso. Si recurrimos al *experimento de los indiscernibles*, vemos cómo éste muestra que un mismo objeto podría ser “una representación artística *A* y otra *B*. Solo la interpretación del mismo objeto como *A* o como *B* lo convierte en la obra *A* o *B*”²⁹. Es decir, en una misma sala podemos tener ante nuestros ojos dos objetos idénticos, dos cajas de detergente, por ejemplo, y una de ellas ser arte y la otra no. Lo que hace que una de las cajas sea arte, es que una de ellas *esconde* un tema – un significado – dice algo sobre algo; un decir significativo que precisamente encarna el sentido de la obra. El

25 Danto en *op. cit.*, Rubio (2013), p. 72.

26 *Op. cit.*, Alcaraz, Carreño (2018).

27 Danto en *op. cit.*, Castro (2005), p. 19.

28 *Op. cit.*, Castro (2005), p. 21.

29 Pérez Carreño, F., (2013), “La obra de arte: ser y parecer” en Pérez Carreño (ed.), *Estética*, Madrid: Tecnos, p. 129-130.

significado es, pues, lo que define al arte. Es su esencia. Y preguntar por la esencia del arte no es sino reflexionar sobre aquello que puede definir al arte. Para Danto, y para toda la corriente que lo sigue, el experimento de los indiscernibles, el cual evidencia que no nos podemos fiar de nuestra percepción visual, da carpetazo al asunto de los parecidos de familia y las propiedades del objeto artístico. Ya no es relevante hablar de propiedades artísticas ni de los parecidos existentes entre diferentes objetos artísticos. Hay que asumir que estos se transfiguran. Lo realmente importante es la teoría inherente a todo objeto artístico. A saber, la mirada es teoría. Miramos teóricamente todo objeto, y al hacerlo, dotamos al objeto de una propiedad u otra. La propiedad no es lo primero; lo fundamental es, como decimos, la teoría, es decir, la historia del arte. Una historia que, como bien sabemos, se encuentra patas arriba.

Para finalizar este apartado de nuevas teorías vamos a referirnos a dos autores sumamente actuales, Jerrold Levinson y Noël Carroll. Estos autores defienden teorías histórico-narrativas, donde lo predominante es la importancia del contexto dentro de la creación de una obra de arte. Un tipo de teoría en la que el arte se da dentro de una evolución histórica; una evolución donde el pasado tiene su efecto en el presente. Estamos ante un concepto de contexto artístico que pone el acento en la tradición y en las normas y leyes que se derivan de ella. Carroll apuesta por una teoría del arte que no busca definir lo que es el arte, sino explicarlo. Explicar el arte es lo que hacemos cuando hablamos de él. Explicamos el arte como si de una narración se tratase. El arte encierra una narrativa que va desde el pasado hasta nuestros días. Y es en esa narrativa histórica donde el arte se establece como práctica coherente y unificada. Es esa historia, concretamente, la *story*, la que “estable cómo las estrategias de repetición, amplificación y rechazo forjan un sendero continuo”³⁰ que, como se ha dicho, se conforma desde una linealidad entre pasado y presente. Un pasado y un presente que apuntan hacia un futuro del arte. En definitiva, una obra de arte es aquello que se contiene dentro la narración o la *story*. Un ejemplo del poder de esta narración es cómo cierta obra que, en el pasado y sin intención de ser arte, entra hoy dentro de la narración. No todas las obras son aceptadas por la narración de su época, pero puede llegar un día en el que la *story* quiera explicarla y aceptarla dentro de su narrativa. Así pues, esta obra cobra significado retrospectivamente y entra dentro del “proceso de identificación”³¹, que es la narración misma; esa que “nos explica la unidad histórica de la práctica”³².

Levinson sigue la misma línea narrativa de Carroll, pero a partir de una crítica hacia las formulaciones de Dickie, para, de esta manera, tratar de poner el acento en la intencionalidad del artista y, sobretudo, en el contexto en el que la obra se presenta. Es decir, una obra de arte es aquello

30 *Op. cit.*, Rubio (2013), p. 73.

31 Carroll en *Op. cit.*, Rubio (2013), p. 74.

32 *Ibid.*, p. 74.

que ha surgido de la intención de un artista. Esta “definición histórico-intencional del arte”³³ pone el acento, más que en la institución – la cual no determina todo lo que el arte es – en la acción intencional de todo artista. El hecho de que un artista tenga la intención de crear una obra de arte define ya lo que es el arte; el artista trabaja sobre “consideraciones artísticas ya asentadas”³⁴. Una consideración que parte de un *standard* artístico del pasado; un *standard* que afecta a las prácticas artísticas de nuestro presente. El artista tiene la intención de crear y presentar su obra, su propiedad, en un contexto; unos derechos de propiedad que serán admitidos o rechazados por una serie de personas pertenecientes a ese mismo contexto. Lo importante aquí es ver cómo este contexto, que atiende a la narrativa pasado, presente y futuro, acepta como propiedad la obra artística surgida de la intención de un artista. Una intención que es, sencillamente, el hecho de tener la intención de crear una obra de arte a presentar dentro de un contexto determinado. Digamos que el artista presenta su obra a un público que se encuentra informado y en disposición de aceptarla, porque comparte y vive un mismo contexto. La centralidad que asume aquí el contexto hace que la obra de arte sea comprendida solo gracias a él. El contextualismo nos dice que, si queremos comprender lo que es el arte, no hemos de analizar las propiedades de la obra en sí misma, sino que lo importante es ver el qué de esa obra dentro de su contexto. Según esta posición, no podemos dejar fuera de nuestro análisis teórico dicha dimensión contextual; ya que es ésta la que permite que la obra se dé, se acepte y sea propiedad de un artista. Solo así se puede comprender la obra de arte: atendiendo al contexto.

Estas dos teorías ponen el acento, como vemos, en el contexto, ya sea este narrativo o intencional, para con ello defender que sigue siendo posible definir el arte; no como definición, sino como explicación. La teoría del arte se puede llevar a cabo porque el arte se da en un contexto y en una narrativa que hacen posible su explicación. No se trata pues de identificar la propiedad *A*, aquello que podría definir lo que el arte es, sino de ver que *A* es propiedad de un espacio común en el que vivimos; un común denominador con su historia y su narrativa. Un espacio común que es aquel contexto capaz de hacer posible que *A* se dé.

Esta actitud que busca revivir la teoría del arte viene a decirnos aquello mismo que Marcia Muelder Eaton nos advirtió, desde sus lecturas de Hume: “uno puede ser escéptico, pero solo en la intimidad”³⁵. La pregunta “¿Qué es arte?” no es sino la forma de evitar que caigamos en un escepticismo sin cura. Es la manera de tratar de comprender qué es el arte, para con ello vivir el *mundo real*. Un mundo en el que existe la política, la educación, los museos, las galerías, las subvenciones, un largo etcétera que pasa por un preguntar por qué es arte y qué no lo es. Si se

33 *Op. cit.*, Rubio (2013), p. 74.

34 *Ibid.*, p. 74.

35 *Op. cit.*, Castro (2005), p. 38.

comprende arte de una manera determinada, si éste se define de un modo u otro, esto afectará a lo que haya o deje de haber en una sala de exposiciones, en un cine, en una librería, en un teatro y, de nuevo, un largo etcétera. La teoría reflexiona sobre *A*, sobre lo que es común a toda práctica artística, porque quiere dar respuesta a la pregunta “¿Qué es arte?”.

Sin embargo, existe la posibilidad, antes mencionada, de que la teoría, la búsqueda de *A*, coarte la práctica artística y en definitiva el trabajo de los y las artistas. Para evitar esto podemos rescatar ciertos presupuestos wittgensteinianos e ir a ciertas posiciones neo-wittgensteinianas en las que se dice sí a la teoría y no a la esencia. Aquí podemos incluir el concepto de racimo de Berys Gaut, la terapéutica wittgensteiniana de Tilghman y la propuesta racionalista, de corte wittgensteiniano, de Jacques Bouveresse. En cualquier caso, si se sigue esta línea, esa misma que procura dar espacio a las prácticas artísticas, lo suyo es ir a los textos del propio Wittgenstein, sean estos estéticos o no, y ver si es posible realizar una teoría del arte o no. Ver desde ahí si la teoría nos interesa o no dentro del contexto de la práctica artística.

3.1. Los neowittgensteinianos contra las nuevas teorías del arte.

En este tercer punto de la investigación se va a hablar sobre una serie de neowittgensteinianos analíticos de la actualidad – B.R. Tilghman, Jacques Bouveresse y Berys Gaut – para mostrar así, además de la laxitud de sus propuestas teóricas, en comparación con las antes expuestas, sus críticas hacia las mismas. Finalmente se va a volver al wittgensteiniano Weitz, viendo en su planteamiento, en su radical anti-esencialismo, la conexión más acorde con el Wittgenstein anti-teórico que aquí se persigue. Ciertamente, como veremos en el cuarto punto, y salvando las distancias entre ambos, Weitz nos sirve para aterrizar en un Wittgenstein radicalmente anti-teórico. Un Wittgenstein que no se agota ni se circunscribe exclusivamente a la corriente analítica. En cualquier caso, continuamos en el debate analítico; nos adentramos ya en la propuesta de Tilghman.

3.1.1. La teoría terapéutica de Tilghman

Ver cómo: de eso se trata. Ver cómo se usan las palabras dentro del terreno de la teoría artística. Este “ver cómo” es la piedra angular del proceder filosófico de Tilghman; una propuesta filosófica en la que cobra especial relevancia la terapéutica wittgensteiniana. Con su “ataque a la teoría y (...) apelación a Wittgenstein”³⁶, Tilghman sigue los pasos de Weitz y Ziff, pero se aparta de

36 *Op. cit.*, Tilghman (2005), p. 83.

ellos a través de una dura crítica; entiende que esta primera generación de estetas analíticos realizaron una lectura superficial de los textos de Wittgenstein, la cual les llevó a malinterpretar el qué de los parecidos de familia. Estos son únicamente una metáfora; una que nos permite ver los “malentendidos”³⁷ que se dan dentro de toda teoría del arte, y más concretamente en las de corte esencialista. Con esto, Tilghman sigue el antiesencialismo de esta primera ola analítica, pero apartándose de la concepción wittgensteiniana que estos filósofos defienden. En resumidas cuentas, entiende que Wittgenstein da para más; para mucho más. Sigue así el quehacer anti-teórico, aunque con la peculiaridad de hacer de los parecidos de familia una manera de *ver cómo* “funciona nuestro lenguaje y no como un criterio de identificación o clasificación”³⁸. Las teorías esencialistas necesitan ir a terapia: una clarificación conceptual que les haga ver cómo usan las palabras cuando hablan de arte.

Usan “las mismas palabras, a saber, *unidad, coherencia, tensiones sin resolver*, etc., para describir muchas cosas diferentes que no tienen necesariamente nada en común. (...) Un problema crucial de para la filosofía del arte, pues, es explicar cómo la misma palabra, sin cambiar su significado, puede ser usada para describir una serie de cosas que no tienen nada en común. (...) Podemos concluir que la búsqueda de la propiedad *A* es, efectivamente, infructuosa. (...) Esta propiedad (la propiedad común) no puede ser alguna de las propiedades artísticas familiares que consideramos como características de obras particulares, puesto que tales propiedades no pueden ser predicadas con significado de todas las obras de arte en todos los medios”³⁹.

Este uso terapéutico de los parecidos de familia wittgensteinianos, el cual nos sirve para describir la manera en que funciona nuestro lenguaje dentro de una serie indeterminada de contextos artísticos, es la forma de mostrar los desaciertos de las teorías histórico-esencialistas y las procedimentalistas. El mundo del arte, tanto en Danto como en Dickie, es llevado a terapia. Tilghman analiza el uso de la palabra “arte”, y ve cómo ésta admite una cantidad ingente de usos dentro de ese contexto que estos autores reducen a la categoría de “Mundo del arte”. El denominado *Mundo del arte* “es algo más complejo que una teoría del arte, un acto de *conferir estatus* o un conjunto de tradiciones históricas y convenciones”⁴⁰. El *shock* de lo nuevo sigue ahí, y no se resuelve por medio de dicha reducción. Las vanguardias y demás prácticas artísticas rupturistas siguen desafiando toda comprensión de lo que es o ha de ser el arte. El problema, ni mucho menos,

37 *Op. cit.*, Tilghman (2005), p. 100.

38 *Op. cit.*, Rubio (2005), p. 38.

39 *Ibid.*, p. 97-98.

40 *Op. cit.*, Rubio (2005), p. 35.

está zanjado. No vale con definir, identificar y categorizar toda práctica artística como conceptual, como *idea*, como filosofía; una práctica ésta que se da en un “mundo del arte” sin límites claros.

Más concretamente, y dejando a un lado a Dickie, la propuesta de hermanar ontología con estética, llevada a cabo por la teoría de Danto, peca, primero, de confusión conceptual en más de una ocasión (por ejemplo, en el uso de términos como “cuerpo”, “arte”, “mundo”, “realidad”); segundo, cae constantemente en el “*petitio principii*”⁴¹, a saber, da por sentado que el hecho de que un *readymade* nos perturbe es porque estamos ante un problema ontológico, una conclusión ésta que no necesariamente se sigue de dicha premisa; tercero, condena a toda descripción de lo que es un objeto artístico a “una interpretación derivada de una teoría del arte”⁴²; y cuarto, su ontología no ofrece ningún tipo de aclaración de lo que es un objeto artístico a nadie que no tenga un vasto conocimiento en historia del arte. Todas estas problemáticas convergen en un mismo punto: terminan por hacer de la obra de arte una entidad metafísica, en la cual ésta “es algo más que una *mera cosa real* u *objeto físico*”⁴³, haciendo ello que Danto se aleje, en gran medida, de aquellos objetivos de la filosofía analítica de clarificar y llevar a cabo una teoría que aspire al análisis del, en este caso, contexto artístico. Un contexto artístico que, como vemos, ha tornado en construcción metafísica. Los límites del *artworld* dantoiano no quedan claros; su división ontológica es difusa; no aporta claridad alguna.

Con Danto la filosofía analítica se hace filosofía idealista. Aquella filosofía, la analítica, esa misma que había tratado de dejar atrás la omnicomprensión hegeliana, ha terminado rescatándola por medio de la fundamentación del significado encarnado dantoiano. Esta nueva ontología necesita de una terapia, está enferma de metafísica, necesita así una cura. La “Apología de la Caja de Brillo como Arte”⁴⁴ no da cuenta de la contingencia de nuestros usos del lenguaje dentro del contexto del arte. Con esto último, considero que Tilghman está especialmente acertado a la hora de poner en duda el proyecto de llevar a cabo ya no solo una teoría del arte, sino además una ontología de la estética. Si atendemos a dicha contingencia del lenguaje, ¿cómo podemos aspirar a decir o preguntar por el qué de lo real en arte? Ciertamente, Tilghman rescata un pasaje clave de las *Investigaciones* para hacer ver que “no hay ningún lugar en nuestro lenguaje y en nuestras prácticas preparado para esta contingencia y, por tanto, no hay un modo correcto de describir y tratar este fenómeno anómalo”⁴⁵. Dicho parágrafo de Wittgenstein dice:

41 *Op. cit.*, Tilghman (2005), p. 166.

42 *Op. cit.*, Rubio (2005), p. 35.

43 *Op. cit.*, Tilghman (2005), p. 156.

44 *Op. cit.*, Tilghman (2005), p. 160.

45 *Op. cit.*, Tilghman (2005), p. 168.

“Yo digo: «Ahí hay una silla». ¿Qué pasa si me acerco, intento ir a acogerla y desaparece súbitamente de mi vista? — «Así pues, no era una silla sino alguna suerte de ilusión.» — Pero en un par de segundos la vemos de nuevo y podemos agarrarla, etc. — «Así pues, la silla estaba allí, sin embargo, y su des aparición fue alguna suerte de ilusión.» — Pero supón que después de un tiempo desaparece de nuevo — o parece desaparecer. ¿Qué debemos decir ahora? ¿Dispones de reglas para tales casos — que digan si aún entonces se puede llamar a algo «silla»? ¿Pero nos abandonan al usar la palabra «silla»?; ¿y debemos decir que realmente no asociamos ningún significado a esta palabra porque no estamos equipados con reglas para todas sus posibles aplicaciones?”⁴⁶

Es decir, si aplicamos estas palabras al ámbito que nos ocupa, al de ese mundo del arte en el que se da el dualismo entre *readymades* y cosas reales, vemos a las claras que para realizar tal determinación ontológica de definir lo real, nuestro lenguaje se muestra sumamente limitado. Es más, Danto da por supuesto lo que es un objeto artístico. Da por hecho, ya de antemano, con su “batería de ejemplos”⁴⁷, lo que pretende resolver: ¿qué es arte?; ¿qué es un objeto artístico? Esta crítica es perfectamente aplicable en el caso de Carroll y Levinson. La confianza que demuestran ambos en el lenguaje, en la capacidad que tiene éste de denotar y/o construir la realidad artística — en este caso por medio de una narración coherente y verdadera — muestra que tienen muy claro lo que es una silla y lo que es la ficción de una silla. En otras palabras, realidad y ficción se dan por sentadas, no quedando así claro qué es en definitiva un objeto artístico y qué no lo es; y en suma, cómo éste debe o puede entrar a formar parte de la narración y/o historia del arte que ellos defienden. Al no asumir la contingencia de nuestros juegos del lenguaje, construyen sin reparos todo un edificio metafísico que pretende dar coherencia a aquello que sigue sin resolverse: ¿qué es arte? En esa pregunta, la palabra “arte” puede, de la noche a la mañana, tener un uso bien diferente y, con ello, un significado totalmente distinto. Es decir, no podemos predecir lo que va a acontecer porque, en esta supuesta narración (*story*) y/o historia (*history*), nada sigue una lógica causal. Aquella definición de lo que es arte, la cual cargamos a nuestras espaldas siempre que miramos una obra, puede tornarse en un absurdo, en algo carente de significado, y esto se debe a que “el lenguaje tiene innumerables usos diferentes”⁴⁸. Claro que para Tilghman el contexto es algo central en toda reflexión sobre arte, el caso es que tanto la *history* como la *story* hacen de él una construcción metafísica en la que se dan por hecho los objetos artísticos que la componen. Dan por resuelto el problema antes de analizarlo. Aquí, la terapéutica no es sino esto, mostrar los malentendidos

46 Wittgenstein, L. (2018), “Investigaciones filosóficas” en *Wittgenstein II*, Gredos, Madrid, p. 91-92 (§ 80).

47 *Op. cit.*, Tilghman (2005), p. 166.

48 *Ibid.*, p. 173.

metafísicos que se dan a la hora de definir y/o explicar lo que es, primero, el objeto artístico y, segundo, lo que es el mundo del arte y/o el contexto. Dickie, Danto, Carroll y Levinson han hecho del contexto su programa, su núcleo, para desde ahí definir lo que el arte es, sin haber reparado en el uso del lenguaje en dicho contexto. Con esta terapia, “la pregunta ontológica sobre qué distingue a dos obras de arte perceptiblemente indiscernibles aparece como un malentendido que oculta la genuina pregunta (¿cómo es posible que la misma cosa pueda verse de maneras diferentes?) a la que Wittgenstein responde (distinguiendo, por ejemplo, entre ver e interpretar)”⁴⁹. Es decir, Danto se ha limitado a defender que el arte es cuestión, únicamente, de interpretación. El ver, el mero ver, es denostado tanto por la ontología de Danto como por la teoría procedimental de Dickie y las teorías de la narración histórica de Carroll y Levinson.

Se ve así cómo la filosofía negativa (terapéutica) de Tilghman busca mostrar la contingencia del lenguaje y, a su vez, los malentendidos que se dan dentro de las teorías propositivas (positivas) que acabamos de analizar. Sin embargo, ello no significa que este autor abandone el proyecto de realizar una teoría del arte en positivo. Tilghman apuesta por una teoría que, además de ser terapéutica, traiga de vuelta, en el contexto concreto de la estética analítica, el interés por las cualidades y propiedades del objeto artístico. Ahora ya no se trata de *ver cómo*, sino únicamente de *ver*. “¡No pienses, sino mira!”⁵⁰, asevera el propio Wittgenstein. No recurras a una teoría, sino mira, escucha, saborea, palpa las propiedades del objeto. Desde luego, estamos ante una percepción contaminada por todo tipo de teorías, no hablamos de un mirar puro y aséptico; de lo que se trata es de hacer ver que la teoría no determina – aunque esa sea su pretensión – lo que es el arte. Para distinguir qué es arte no hemos de deducir la propiedad común *A* desde una teoría, esa empresa debe ser abandonada, sino ver qué es correcto y qué no lo es dentro del contexto artístico. En definitiva, podemos apreciar el arte, ver lo que está dentro de la corrección artística, pero no porque haya una teoría que defina lo que es un objeto artístico. Lo único que nos queda es “tratar de resolver los problemas prácticos bajo los cuales la teoría no es relevante”⁵¹. Es así que para solucionar dichos problemas hay que apostar por una teoría del arte “inteligible”⁵², a saber, una teoría no esencialista que busque comprender las prácticas artísticas desde en ese método que se centra en la aclaración de nuestras “comparaciones y generalizaciones”⁵³ en materia de arte. En definitiva, hay que *ver* el arte y *ver cómo* usamos el lenguaje cuando nos referimos a la práctica artística que percibimos; hay que tener “una visión clara de nuestro lenguaje y nuestra vida”⁵⁴, para desde ahí tomar el “camino

49 *Op. cit.*, Rubio (2005), p. 36.

50 *Op. cit.*, *IF*, p. 79 (§ 66).

51 *Op. cit.*, Tilghman (2005), p. 241.

52 *Ibid.*

53 *Ibid.*, p. 242.

54 *Ibid.*, p. 243.

correcto”⁵⁵ de nuestra reflexión. Una reflexión, una filosofía del arte, que ha de realizar preguntas, como decimos, inteligibles; preguntas que lleven a la correcta comprensión de los objetos artísticos. Porque de eso se trata, de ver “lo *correcto* en una obra de arte”⁵⁶ en base a una serie de criterios que nos permitan valorar acertadamente aquello que queremos describir. Un describir y unos criterios que han de entenderse como un ver “las conexiones del arte con el mundo y con la vida humana”⁵⁷, con el lenguaje y las formas de vida, comprendiendo todo esto como una práctica compartida. Finalizando, a los criterios mencionados solo llegaremos si vamos “contra el embrujo de nuestra inteligencia”⁵⁸, es decir, si ejercemos la terapia, para así mostrar que una pregunta como “¿qué es arte?” es del todo ininteligible.

3.1.2. La teoría de los criterios racionales de Bouveresse.

Siguiendo los pasos de Tilghman, tenemos a Bouveresse. Este autor, de fuerte raigambre racionalista, es otro wittgensteiniano defensor de la terapia, pero centrado especialmente en aquellos criterios que nos llevan a la buena comprensión de la práctica artística. Este autor pone el acento en el correcto uso y seguimiento de las leyes inherentes a nuestros juegos del lenguaje. Esta teoría deja de lado cualquier presupuesto esencialista que pretenda llegar a la definición de *A*. Nuevamente, para tratar de acabar con dicha pretensión, se recurre a los primeros wittgensteinianos analíticos: Weitz y Ziff. Coincide con ellos al entender aquello que Wittgenstein nos decía: “si buscáis explícitamente lo que hace que un objeto sea bello (...), no podréis encontrar nada, y ninguna de las cosas interesantes e importantes que podréis encontrar sobre ellos será *la cosa*”⁵⁹. La propiedad esencial *A* no es relevante, por ser ésta ininteligible. Como ya observó Ziff: “uno de los problemas más destacados de la estética ha sido el de ofrecer una definición (...) de la noción de obra de arte. Las soluciones dadas por los estetas a este punto se han opuesto violentamente unas a otras”⁶⁰. La exigencia de definir, en términos de necesidad, qué es arte, se enfrenta, como señala Bouveresse, a dos objeciones: 1) “no hay razones para suponer *a priori* que la utilización de un término muy general debe ser explicado y justificado por la existencia de una propiedad común; (y) 2) una revolución artística lleva consigo siempre un cambio importante en la *significación* misma del término 'obra de arte'”⁶¹. En definitiva, lo que defiende Bouveresse es lo que hemos visto

55 *Ibid.*

56 *Op. cit.*, Rubio (2005), p. 36.

57 *Ibid.*, p. 37.

58 *Op. cit.*, Tilghman (2005), p. 243.

59 Bouveresse, J, (1993), *Wittgenstein y la estética*, Universitat de València, Valencia, p. 33.

60 Ziff en *Ibid.*, p. 34.

61 *Ibid.*

anteriormente tanto con Weitz y Ziff como con Tilghman: el *status* de un objeto artístico se ve sometido en un espacio de incertidumbre, en el que éste puede dejar de significar lo que anteriormente significaba, y viceversa, un objeto se encuentra en muchas ocasiones en un terreno “indeciso”⁶²; uno en el cual éste se resiste a ser llamado como “arte”. Es sencillo, esta contingencia muestra una vez más que existe una multiplicidad de usos de la palabra “arte”; una multiplicidad que se agrava con el paso del tiempo y el acceso a otras formas de vida. No existe una definición esencial de lo que es el arte, porque ésta varía en el espacio y en el tiempo. No existe una verdad eterna que nos diga qué es el arte, porque el uso de la palabra “arte” es sumamente cambiante. No se puede saber cómo “el público reaccionará ante cierta categoría de obras o acerca del empleo de la expresión 'obra de arte' en adelante”⁶³.

Además de lo dicho, Bouveresse introduce en la problemática de la teoría del arte el concepto de Wittgenstein de *interjección*. Si leemos e interpretamos los escritos de Wittgenstein sobre estética, veremos que éste nos habla de lo siguiente: cuando hablamos sobre cuestiones estéticas y usamos términos como “bello”, “magnífico”, “especial”, etc., nos damos cuenta de que los utilizamos al modo de interjecciones. ¡Esas palabras son exclamaciones! Estas palabras sustituyen gestos. Son maneras de hacerse entender, las cuales no se reducen a su forma. Al llevar a cabo tal propuesta, lo que hace Wittgenstein es realizar una crítica a filósofos como George Edward Moore; filósofos que analizan únicamente la forma de las palabras y no su uso. A saber, lo que nos dice Wittgenstein es que existe un terreno prelingüístico, una forma de vida, la cual expresamos en nuestra gestualidad. Eso sí, un gesto que indica corrección. Un gesto que nos convence, que nos dice: “¡Ah, esto era lo que querías decir!”. Una interjección que se establece como el criterio que más se ajusta a lo que queremos tratar de decir en arte. Aquí las palabras sustituyen a gestos, y muestran una forma de vida compartida en la que tratamos de comprender aquello que queremos decir cuando decimos, por ejemplo, “arte”. Con esto, si acertamos con lo que queremos decir o con lo que tratamos de comprender, llegamos al punto en el cual “la palabra nos satisface”⁶⁴: “¡Ah, eso es arte!”. Este es el *comprender* que tanto interesa a Bouveresse, y que es en sí el fundamento de su propuesta teórica. Su teoría no busca la definición del arte, pero sí comprenderlo de manera correcta.

Si se ha de hacer teoría del arte, se debe hacer desde un tratar de comprender cómo usamos las palabras en según qué contextos artísticos. Entendiendo aquí por contexto a una forma de vida abierta al cambio de usos y reglas lingüísticas. Aquí el contexto artístico se encuentra reglado por una serie de reglas en constante transformación. Una relación de reglas que nada tiene que ver con

62 *Ibid.*

63 *Ibid.*, p. 35.

64 *Ibid.*, p. 35.

una comprensión de tipo “causal”⁶⁵. La comprensión de lo que el arte es no es una cuestión de necesidad; las reglas se muestran en su uso y se construyen desde ahí, no se deducen a partir ni de presupuestos psicologistas – como en muchas de las teorías tradicionales – ni gracias a una teoría previa – tal y como defienden las teorías actuales que hemos ido viendo. Comprendemos, por ejemplo, un estilo musical porque hemos aprendido a jugar a un juego; un juego éste que se aprende y comprende desde la propia praxis. La práctica conlleva un aprendizaje. Ahí se encuentra, en la forma de vida compartida y practicada, toda una relación de reglas que nos permiten expresarnos de manera correcta, siempre que queremos o tratamos de apreciar lo que es un objeto artístico. Las reglas, ya sean estas explícitas o implícitas (aquellas que aún se encuentran “sin formular”⁶⁶), nos permiten apreciar el arte. No obstante, el buen manejo del reglamento no nos hace, de facto, expertos o expertas en la materia. Hay que “haber sido entrenado en un cierto tipo de comportamiento relativamente elaborado, en el que solo una pequeña parte es lingüística y que no estamos necesariamente en disposición de describir correctamente ni de justificar *a fortiori*”⁶⁷. Es en esa práctica donde emitimos juicios de valor. Esta forma de expresarnos, de evaluar aquello que consideramos, por ejemplo, “bello”, “agradable”, “espectacular”, aquello que en definitiva denominamos como “arte”, es donde “nuestro *porqué* apela como respuesta no a la indicación de una causa, sino a la de una razón (...); las palabras “causa” y “razón” tienen *gramáticas* totalmente diferentes”⁶⁸. Con esto Bouveresse se propone hacer ver que en el contexto artístico el concepto de “causa” no trae más malentendidos; es “una fuente de errores”⁶⁹. No hay que hacer rastreos causales de ningún tipo; lo que hay que hacer es tratar de ver qué juicio es racional y cuál no lo es. Entendiendo aquí por racional a aquella *explicación* que “presupone ciertas maneras comunes de actuar y de reaccionar”⁷⁰. Es decir, es una cuestión de expresarse en base a unos criterios compartidos que, cuando nos los saltamos, aquello que emitimos verbalmente chirría. Se evidencia que algo no encaja, que algo no corresponde a nuestra forma de vida compartida; algo que carece de uso compartido, y con ello, de significado.

Vemos con ello que Bouveresse enfatiza el poder que tienen las reglas de los juegos del lenguaje dentro de nuestras formas de vida. Poniendo así el acento en la cuestión de los criterios de corrección en Wittgenstein. Estos criterios nos permiten evaluar qué es arte, gracias a que estos mismos nacen y se desarrollan en base a una comunidad que sabe jugar a los juegos del lenguaje; ésta conoce sus reglas, sabiendo de esta manera, desde la propia práctica, lo que es correcto y lo que

65 *Ibid.*, p. 43.

66 *Ibid.*, p. 39.

67 *Ibid.*, p. 41.

68 *Ibid.*, p. 41.

69 *Ibid.*, p. 49.

70 *Ibid.*, p. 56.

en cambio está fuera de lugar, fuera de nuestra forma de vida. Son criterios, por decirlo de algún modo, de conveniencia que permiten justificar nuestras explicaciones, no desde descripciones ostensivas de los objetos, sino únicamente desde el uso que hacemos de las palabras. Una vez más, *ver cómo* usamos las palabras es lo que hemos de hacer. Si lo que queremos es comprender qué es un objeto artístico, no hemos de ir a la oscura esencia de lo que es el objeto, sino sencillamente esclarecer el uso que le damos al término “arte”.

Para concluir este apartado podemos decir que este filósofo ve en Wittgenstein a un “racionalista militante”⁷¹ capaz de llegar a lo que verdaderamente importa: la comprensión, y no, por el contrario, a la definición de *A*. Si se hace teoría del arte, ésta ha de ser una teoría de la comprensión de los usos del lenguaje, como así exponen Marzal y Rubio en consonancia con el propio Bouveresse:

“No hemos llegado a una caracterización de “lo específicamente estético” (y esto tiene resonancias de tópico fundamental y obsesivo de la teoría estética tradicional), sino una visión privilegiada de la verdadera naturaleza de la comprensión desde la atalaya de la comprensión de los juegos de lenguaje del arte y lo estético, y quizás la única especificidad reside en los propios juegos de lenguaje, esto es, que la comprensión estética no es más que la comprensión de los juegos de lenguaje que convenimos en llamar estéticos y que podemos describir, pero no “esencializar” mediante mediante una serie de axiomas o características distintivas”⁷².

A saber, una teoría de estas características no puede apelar ni a las teorías tradicionales ni a las nuevas teorías del *artworld* y la narrativa histórica coherente. Nuestros usos del lenguaje son de naturaleza impredecible y tornadiza, hemos de tratar, por el contrario, de comprender qué es correcto y qué no lo es, y hacerlo desde la práctica y uso concreto de nuestro lenguaje; una práctica que unifica *theoria* y *praxis*, que evita que caigamos en el “embrujo de nuestro entendimiento”⁷³. Aquel embrujo que nos lleva a edificar teorías allí donde las palabras pierden su significado.

71 Marzal Felici, J. J. & Rubio Marco, S (1993), “Introducción” en *Wittgenstein y la estética*, Publicaciones de la Universidad de Valencia, p. 18.

72 *Ibid.*, p. 26.

73 *Op. cit.*, Wittgenstein, (2018), p. 111 (§ 109).

3.1.3. Gaut y la teoría del racimo.

Gaut va, en muchos aspectos, de la mano de Tilghman y Bouveresse. Continúa con su *ver* las propiedades del objeto con el propósito de construir su teoría del racimo: el arte es ahora un “cluster concept”⁷⁴. Gaut toma el testigo de Weitz, aprovechando de él el carácter flexible que aporta su concepto abierto de arte. No obstante, Gaut cree en la posibilidad de realizar una teoría del arte que se base en una definición racimo. El arte no puede ser definido en base a un “conjunto cerrado de condiciones necesarias y suficientes”⁷⁵; pero en cambio sí puede determinar, de manera disyuntiva, lo que es un objeto artístico. Éste lo será si y solo si cumple una o varias propiedades relevantes; propiedades que a su vez han de ser entendidas como criterios de necesidad conceptual. Es decir, un objeto será artístico si posee una propiedad determinada que le haga caer bajo un concepto, a saber, bajo un conjunto y/o subconjunto. Hay que poner en esto último el acento: Gaut, al hablarnos de subconjuntos, se está refiriendo precisamente al racimo conceptual. Existe una “necesidad conceptual”⁷⁶ que nos dice que el concepto de arte es un racimo abierto a distintos conceptos, a distintas propiedades y a diferentes criterios de valoración. Un objeto artístico puede ser, o esto o esto; puede ser, o lo uno o lo otro. La definición de arte, pues, no se determina bajo presupuestos esencialistas. Es, por el contrario, la disyunción la que genera una serie de subconjuntos, los cuales permiten que solo sea necesario cumplir con nada más que con una de aquellas propiedades necesarias “para que podamos reconocer como arte un determinado objeto”⁷⁷.

Lo importante es, para Gaut, determinar cuáles son dichas propiedades que componen el racimo. Para llegar a ello hay que echar mano de Wittgenstein; una vez más, de ver cómo se usa el lenguaje cuando hablamos de arte; “se trata de ver cómo se usa el concepto en el lenguaje”⁷⁸. Es decir, dichas propiedades surgen de nuestros criterios de valoración, de nuestros juegos del lenguaje y nuestras formas de vida compartidas. Unos juegos que tienen que ver con unos parecidos de familia que aquí se atan “a ciertos parecidos relevantes o significativos”⁷⁹. Podemos aplicar ciertos criterios relevantes a según qué objetos porque en esa valoración se da una condición disyuntiva suficiente, en la que el objeto cae en un concepto u otro, si y solo si se da un parecido relevante. Cuando juzgamos lo que es arte, adoptamos ciertas propiedades como elementos básicos de lo que ha de ser un objeto artístico. Solo basta con que se cumpla una de estas:

74 Gaut, B. (2000), “‘Art’ as a Cluster Concept” en *Theories of Art*, Noël Carroll (ed.), University of Wisconsin Press, p. 29.

75 *Op. cit.*, Alcaraz, Pérez Carreño (2018).

76 *Op. cit.*, Castro (2005), p. 24.

77 *Op. cit.*, Alcaraz, Carreño (2018).

78 *Op. cit.*, Castro (2005), p. 25.

79 *Op. cit.*, Alcaraz, Carreño (2018).

“1) poseer propiedades estéticas positivas, tales como ser bella, graciosa o elegante (que están en la base de la capacidad de proporcionar placer sensible); 2) ser expresivas de emoción; 3) ser intelectualmente desafiantes (cuestionadoras de visiones recibidas y de modos de pensamiento); 4) ser formalmente complejas y coherentes; 5) tener capacidad de evocar significados complejos; 6) exhibir un punto de vista individual; 7) ser un ejercicio de imaginación creadora (ser original); 8) ser un artefacto o representación que sea producto de un alto grado de habilidad; 9) pertenecer a una forma artística establecida (música, pintura, cine, etc.); 10) ser producto de una intención de hacer una obra de arte”⁸⁰.

Sin embargo, estas propiedades ahora expuestas han de verse únicamente como posibles aspirantes a serlo. El número de propiedades es indeterminado; lo importante es ver que un objeto artístico puede ser identificado como tal si cumple, o bien la propiedad 1, o bien la 2, o bien la 3, y así hasta cumplir alguna o varias de las propiedades. Su definición no se limita, pues, a cumplir con *A*; aquí la definición está abierta a una serie indeterminada de propiedades. El racimo está abierto a nuevas propiedades, siempre y cuando se cumpla con una relevancia conceptual y criterial. Es decir, “la conceptualización racimo elimina las dificultades a las que se enfrentan las definiciones funcionalista, institucional e histórica”⁸¹. A saber, no se puede decir, por ejemplo, que el arte es únicamente una cuestión funcionalista en la que éste se define por ser la forma de generar experiencias estéticas. Innumerables objetos artísticos no buscan ni logran necesariamente eso: una obra minimalista puede no provocar experiencia estética alguna. Por otro lado, toda definición institucional, como la aquí expuesta, la de Dickie, cae en una contradicción, la de determinar lo que es arte de manera totalmente arbitraria: da unas razones de lo que el arte es, sin con ello poseerlas. La institución dice lo que es el arte, determina lo que es, pero existe la posibilidad de que lo haga sin basarse en criterio alguno. Las propiedades aquí poco importan. Aquí lo esencial es que la institución señale arbitrariamente lo que el arte debe ser. La imposición de la institución es esquivada por Gaut dejando de lado el concepto de “mundo del arte”, siguiendo así los pasos de Tilghman. Aquí no se habla del mundo del arte, sino únicamente de propiedades y criterios relevantes. El espacio en el que nos encontramos es el de la “pluralidad de factores”⁸².

80 *Op. cit.*, Castro (2005), p. 26.

81 *Ibid.*, p. 26.

82 *Ibid.*, p. 28.

Además de esto, Gaut no solo acaba con los problemas de la teoría del mundo artístico cerrado institucionalmente, sino que además desvirtúa los preceptos de las teorías históricas y narrativas. Con el racimo estamos ante un espacio abierto a nuevos criterios, abierto a nuevas posibilidades. No obstante, la apertura conceptual no se da al modo de Weitz ni al de Tilghman, no trata los parecidos de familia wittgensteinianos de igual modo, sino que aquí se usan como forma de establecer parecidos significativos; unos parecidos que nada tienen que ver con las definiciones históricas de lo que es el arte. Un significado encarnado históricamente, de carácter tan hegeliano, como el defendido por Danto, basa su proceder en un tipo de parecido concreto: aquel que se basa en una “relación histórico-artística con algunos objetos de arte epistémicamente privilegiados”⁸³. En otros términos, la historia define lo que es un objeto artístico si éste se parece a algún objeto artístico paradigmático. Con esto, Danto, con las *Cajas de Brillo*, está jugando al juego de los parecidos de familia, cae en el juego que pretende destruir; unas cajas que, conceptualmente hablando, se parecen al *Botellero de hierro* (1914) duchampiano. El problema con Danto, y con toda teoría histórica o narrativa basada únicamente en el significado, es que si hay un objeto que no se parece a un objeto paradigmático de la historia del arte o la tradición, dicho objeto queda excluido de la misma. “Puede haber objetos del arte reconocibles como tales sin relación histórica significativa con otros objetos artísticos”⁸⁴. Lo que nos permite Gaut, con esto último, es aceptar nuevos objetos artísticos, objetos que en nada se parecen a objetos de la historia del arte y que, en cambio, y gracias a ciertos criterios y/o usos, podemos incluir dentro del concepto “arte”. El arte no se define aquí a partir de una esencia histórica; son los múltiples usos de las palabras lo que define lo que es un objeto artístico.

En definitiva, lo que vemos con Gaut es que cualquier definición esencial de arte considera la suya propia como la característica *A* definitoria de lo que ha de ser “arte”. Este esencialismo no lleva más que a la exclusión de posibles objetos artísticos, de ahí que Gaut defienda una “definición disjunta”⁸⁵ que nos permite ampliar el campo de la práctica artística. La práctica artística se encuentra, ciertamente, en un espacio de indeterminación; una indeterminación que, para los grandes detractores de Gaut, se contempla como aquello que tira abajo toda su teoría; pero que aquí, en la presente investigación, es vista con buenos ojos, ya que, dicha indeterminación, permite a la práctica artística poder respirar en un campo de acción menos restrictivo.

83 *Ibid.*, p. 28.

84 *Ibid.*, p. 28.

85 *Ibid.*, p. 29.

4. Wittgenstein como destructor de toda teoría del arte

En esta cuarta y última parte del trabajo se va a llevar a cabo un ejercicio de terapéutica wittgensteiniana contra los propios neowittgensteinianos. Se va a tratar de rescatar la actitud filosófica de Wittgenstein para, de alguna manera, poner en valor el gesto anti-teórico defendido por el wittgensteiniano Weitz. Lo que se quiere hacer ver es que este último apostó por un tipo de filosofía muy afín a la que desarrolló Wittgenstein dentro del terreno de la estética: destruir toda teoría para así permitir que las prácticas artísticas confluyan en unos juegos del todo impredecibles, es decir, contingentes. Se considera aquí que los neowittgensteinianos se han visto cautivados por un embrujo analítico que les ha llevado a hacer de los criterios de Wittgenstein un modelo de corrección; a saber, un apéndice de la esencia *A*. Este último punto – marcado por su carácter destructivo – dejará paso a una conclusión, ciertamente, más constructiva. No obstante, el interés primero del presente trabajo es destruir toda teoría del arte que trate de acabar con la contingencia de nuestras prácticas artísticas.

Para llevar a cabo esta terapia y/o destrucción se va a echar mano de textos y obras de Wittgenstein, como puedan ser las *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, los *Aforismos. Cultura y valor; Sobre la certeza, Zettel* y, claro está, las *Investigaciones filosóficas*. También se va a recurrir a estudios realizados por autores y autoras de la talla de Isidoro Reguera, Carla Carmona, Vicente Sanfélix, Julián Marrades, Jean-Pierre Cometti, Michael Hodges y John Lachs, en los cuales se nos muestra a un Wittgenstein, efectivamente, menos analítico.

Se defiende en esta investigación que los neowittgensteinianos han caído en el embrujo del lenguaje. Han estado jugando a un juego del lenguaje muy específico. Un juego que tiene que ver con *A*. Han jugado, y juegan, a un juego que tiene sentido únicamente dentro de una forma de vida determinada; determinada por un juego del lenguaje muy definido. A saber, “*A*”, “si y solo si”, “razonable”, “correcto”, “necesariamente”, estas palabras cumplen una función: la de llevar a cabo una teoría del arte, sea ésta esencialista o no. Su pretensión teórica les lleva a creer que pueden llegar a saber lo que necesariamente es o deber ser arte. Hablan en términos de necesidad criterial, en términos de corrección. “Arte” será, “si y solo si”, aquello que sea “correcto”; aquello que cumpla con una serie de *normas* compartidas dentro de una comunidad de hablantes. El “si y solo si”, la “necesidad”, la búsqueda de lo “correcto”, en definitiva, la manera en que usan estas palabras hace que su pretensión teórica se convierta en aquello que más rechazó Wittgenstein: el proyecto de realizar una “ciencia de la estética”⁸⁶.

86 Wittgenstein, L. (2013), *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Paidós: Barcelona, p. 76 (II, 1).

Al comienzo del trabajo se ha aportado un conjunto de posibles definiciones de lo que puede significar “teoría”. Todas ellas confluían en un mismo punto; de una teoría se sigue un cuerpo de leyes que da cuenta de lo que es correcto en arte. Este tipo de teoría apuesta por hipótesis lo más veraces posibles. Es, en definitiva, un ejercicio científico. Una empresa que trabaja con leyes, normas, definiciones que tienen por objeto, aquello que ya se había indicado y ahora se recuerda, “poner en orden los límites de los diversos compartimentos del mundo en general y de la actividad humana en particular”⁸⁷. Estas palabras de Tilghman nos ponen en aviso: la teoría prescribe. Determina lo que se debe hacer. La teoría trabaja en el orden de la corrección. Es por ello que ni Bouveresse ni Gaut, ni siquiera tampoco Tilghman, renuncian a la empresa teórica. Se sirven de un Wittgenstein marcadamente racionalista que parece decirnos que en arte todo es cuestión de criterios; de juicios estéticos basados en el aprendizaje de ciertas reglas y usos del lenguaje. Es decir, todo es cuestión de conocimiento, de saber adecuarse a las reglas establecidas que rigen nuestros usos lingüísticos. Una adecuación ésta que, para más inri, es de orden estrictamente racional. Comprendemos lo que es “arte” porque racionalmente estamos convencidos de ello. Algo hace *click*. Algo encaja cuando nos encontramos con un juego estético del lenguaje; éste, de orden objetivo. El *click* es aquella satisfacción que nos otorga un enunciado correcto. Lo escuchamos, lo leemos, y no necesitamos más. Es así: es como debe ser, es coherente, está bien; y lo es porque dicho enunciado atiende a razones. El *click* es el criterio que nos hace ver, de manera inmediata, que estamos ante una obra de arte. “El *click* y la satisfacción ocurren al unísono, son lo mismo. De ahí que la noción de causa no tenga sentido, porque no hay paso uno y paso dos”⁸⁸. Es un convencimiento que nos es dado, ya que éste se asienta en el raciocinio. Hay razones que nos muestran lo que es el arte. En resumen, vemos lo que es el arte porque compartimos un lenguaje y una forma de vida racional que nos permite creer; creer en el arte mismo. Si lo ponemos en duda, lo que hacemos es saltarnos las reglas de nuestro juego compartido del lenguaje. El arte se ve. No necesita ser pensado. Está ahí, en nuestra forma de vida.

Desde aquí se cree que esta lectura analítico-racionalista de Wittgenstein no hace justicia a una obra tan compleja como lo es la del filósofo austríaco. Un pensamiento, un estilo, que, como señala Reguera, ni se sitúa en el racionalismo ni en el irracionalismo, ya que “ninguno de esos «ismos» tienen sentido por sí mismos”⁸⁹. Los *ismos* se volatilizan con un filósofo – o

87 *Op., cit.*, Tilghman, (2005), p. 60.

88 Carmona, C. (2011), *Describiendo el describir. Las Lecciones de estética de Wittgenstein*, Fedro, Revista de estética y teoría de las artes. Número 10, abril 2011. ISSN 1697 – 8072, p.13.

89 Reguera, I. (2018), “Crítica de la Modernidad, racionalidad y relativismo” en *Los fantasmas de la cabaña noruega*, Athenaica: Sevilla, p. 278.

“antifilósofo”⁹⁰, definido así por Alain Badiou – que se convirtió en “el destructor por antonomasia”⁹¹. “Si mi nombre pervive sólo será como el *terminus ad quem* de la gran filosofía occidental. Igual, por así decirlo, que el nombre de aquel que incendió la Biblioteca de Alejandría”⁹². Eso dijo de sí mismo Wittgenstein; y lo dijo “con pasión”⁹³, mientras tarareaba esta melodía de difícil lectura:



“Esto sería el final de un tema que no conozco. Se me ocurrió hoy al reflexionar sobre mi trabajo en filosofía y decirme: «*I destroy, I destroy, I destroy*»”⁹⁴. Una melodía destructiva que nos lleva a la pregunta, “¿de dónde saca nuestro examen su importancia puesto que sólo parece destruir todo lo interesante, es decir, todo lo grande e importante? (Todo edificio en cierto modo; dejando sólo pedazos de piedra y escombros). Pero son sólo castillos en el aire lo que destruimos y dejamos libre la base del lenguaje sobre la que se asientan”⁹⁵. Declaraciones de intenciones que muestran aquello que ya hemos visto a través de Tilghman: la terapéutica. Una terapia – una destrucción – que mira con desconfianza al lenguaje. “El poder del lenguaje, que todo lo iguala, que se muestra en su forma más brutal en el diccionario y que hace posible que *el tiempo* pudiera ser personalizado, no es menos sorprendente que si hiciéramos divinidades de las constantes lógicas”⁹⁶. Ciertamente eso es lo que se ha ido viendo en esta investigación: la *A* como divinidad. Una constante lógica que, de alguna manera, nos puede revelar la verdadera naturaleza del arte; ya sea éste un significado encarnado o un objeto inserto dentro de un contexto y tradición cerradas y coherentes. Los castillos en el aire de Danto, Dickie, Carroll y Levinson, así como los de las teorías tradicionales, ya han pasado por el gabinete terapéutico de Tilghman y el *click* racional de Bouveresse; dando paso a una

90 Badiou, A. (2013), *La antifilosofía de Wittgenstein*, Capital Intelectual: Buenos Aires, p. 7.

91 Reguera, I. (2018), “El juego de lo inefable” en *Los fantasmas de la cabaña noruega*, Athenaica: Sevilla, p. 172.

92 Wittgenstein, L. (2018), “Movimientos del pensar” en *Wittgenstein III*, Gredos: Madrid, p. 216.

93 Wittgenstein, L. (2017), *Aforismos. Cultura y valor*, Austral: Barcelona, p. 62 (§ 109).

94 *Ibid.*, p. 62-63 (§ 109).

95 *Op., cit., IF.*, p.

96 *Op., cit., ACV.*, p. 63 (§ 112).

teoría tan laxa como la de Gaut. No obstante, estos autores no han sabido – o no han querido – destruir por completo la divinidad de *A*. Una constante lógica que muestra un juego muy específico de lenguaje. Ese juego que se da dentro de una forma de vida filosófica determinada: la analítico-estética, la cual apela únicamente a códigos racionalistas.

Hay que decir que el trabajo de estos autores, considero, es de gran importancia. Su manera de articular a Wittgenstein consigue llevar a cabo una crítica sólida y consecuente para con las teorías esencialistas, procedimentalistas y contextuales, tan en boga dentro de la comunidad analítica de teoría de las artes. Sin embargo, estos autores no parecen haber barajado el peligro que puede conllevar el hecho de basar una teoría del arte en criterios de corrección. Al hacer esto, continúan jugando al juego de *A*, es decir, al juego de la científicidad. Usan “teoría” en un sentido fuertemente analítico. Llevan a cabo una teoría del arte capaz de determinar qué es correcto y qué no lo es. Un científicismo que Wittgenstein detestaba y que dejó patente en pasajes como, “ustedes podrían pensar que la estética es una ciencia que nos dice qué es bello: esto es demasiado ridículo casi para pronunciarlo. Supongo que entonces tendría que decir también qué clase de café sabe bien”⁹⁷. Lo sorprendente de estos autores neowittgensteinianos es que, aun recalcando la contingencia de los juegos del lenguaje – y más concretamente dentro del terreno de la estética – no hayan decidido seguir el camino de su predecesor, el wittgensteiniano Weitz; a saber, seguir la senda de la destrucción de toda teoría del arte. Un viaje que creemos es el que más se asemeja al marcado por Wittgenstein. Probablemente el contenido de la anti-teoría de Weitz fuese superado por el experimento de los indiscernibles de Danto, pero lo cierto es que su actitud filosófica, la de ir “desbrozando presupuestos y equívocos teóricos”⁹⁸, sigue siendo la idónea para acabar con malentendidos y evitar construir castillos en el aire de sesgo científico y, lo más preocupante, fuertemente restrictivos para con las prácticas artísticas. Efectivamente Weitz fue analítico, y mucho, dejándose llevar por un marcado científicismo, sin embargo, supo parar. Su apuesta por un concepto abierto de arte es una recomendación al silencio. Una recomendación que en estas teorías neowittgensteinianas de la corrección racional no se aprecia. Si aceptamos la contingencia de nuestros juegos del lenguaje, como tan bien nos hace ver Tilghman, ¿cómo es posible que podamos realizar una teoría de aquellos criterios correctos que nos dicen de facto qué es arte? Y más aún cuando, como ahora veremos, dentro de las *Lecciones* de estética de Wittgenstein nos encontramos con el concepto de lo *tremendo*. Ese concepto tan coloquial que nos recomienda, en según qué ocasiones, guardar silencio.

97 Wittgenstein, L. (2013), *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Paidós: Barcelona, p. 76 (II, 2).

98 Burello, M. G. (2017), “Morris Weitz y la estética anglosajona” en *Filosofía de las artes* de Weitz, M., Prometeo Libros: Buenos Aires, p. 14.

¿Por qué en estética, y con ello en arte, asumiendo que ambos términos no significan exactamente lo mismo, el primer Wittgenstein impuso el silencio y el segundo lo recomendó? Efectivamente, en el *Tractatus logico-philosophicus* la estética, al igual que la ética, queda relegada al ámbito del silencio: “de lo que no se puede hablar hay que callar”⁹⁹. La estética es lo inexpresable; es algo que sencillamente “se muestra”¹⁰⁰. En estética nada se puede verificar. No es posible hacer una lógica de la estética, ya que en ella no hay proposiciones ni, claro está, representaciones: lo único que tenemos es lo místico; todo aquello que no podemos encajonar dentro del “edificio científico”¹⁰¹. La estética no puede ser reducida a representación ni estructura alguna; y esto se debe a que es ella la que da “valor”¹⁰² a la construcción misma. Aquí Wittgenstein impuso el silencio porque entendió que en estética, así como en la vida, todo es impredecible; dejando así un espacio en el que las cosas sencillamente son. Ahí, en el lugar de las cosas “casuales”¹⁰³, que no de los “hechos”¹⁰⁴, la proposición nada puede decir. Bien sabido es que Wittgenstein, tras llevar a cabo un ejercicio de autodestrucción, abandonó esta imposición, no por ello dejando atrás la posibilidad del silencio. Ahora es una recomendación, la cual podemos ver claramente en las *Lecciones*, y concretamente en aquellos casos en los que no podemos recurrir a los criterios de corrección:

“Hablamos de corrección. Un buen sastre no usaría más palabras que «demasiado largo», «correcto». Cuando hablamos de una sinfonía de Beethoven no hablamos de corrección. Entran en juego cosas completamente diferentes. No hablamos de evaluación cuando se trata de lo *tremendo* en arte. En ciertos estilos arquitectónicos una puerta es correcta y la cosa es que ustedes la evalúan. Pero en el caso de una catedral gótica lo que hacemos no es, en absoluto, encontrarla correcta: ella desempeña para nosotros un papel completamente diferente. El *juego* entero es diferente”¹⁰⁵.

Lo tremendo en arte es para Wittgenstein aquello que Carla Carmona expresa del siguiente modo: “poco se puede decir de lo tremendo en el arte aparte de que deja una impresión profunda en nosotros”¹⁰⁶. Así es, nos quedamos sin palabras. Es un *shock*. Al igual que el *shock* de lo nuevo; al igual que el *shock* Duchamp. Al igual que toda aquella práctica artística que dificulta la propia

99 Wittgenstein, L. (2002), *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza: Madrid, p. 183 (7).

100 *Ibid.*, p. 183 (6.522).

101 *Ibid.*, p. 169 (6.341).

102 *Ibid.*, p. 177 (6.41).

103 *Ibid.*

104 *Ibid.*, p. 15 (1.1).

105 *Op. cit.*, LC, p. 71 (I, 23).

106 *Op., cit.*, Carmona (2011), p. 10.

formulación de la pregunta “¿qué es arte?”. Lo tremendo no es lo correcto. No se puede hablar aquí de corrección. Duchamp ni es correcto ni incorrecto: es tremendo. Martha Rosler, y su inquietante ajuar de cocina, es tremenda. No tiene sentido hablar aquí de corrección. Aquí, nuestros gestos, aquellos que sustituimos por palabras, hacen que “la palabra se revele insignificante”¹⁰⁷. Es decir, cuando evaluamos, cuando recurrimos a una serie de criterios, lo hacemos porque sabemos usar una serie de reglas, reglas éstas que nos permiten valorar, por ejemplo, la paleta y la expresión pictórica de los trazos de Joan Mitchell, los cuales son, ciertamente, gruesos a la par que delicados; sabemos jugar al juego porque conocemos una técnica. Sin embargo, “¿*La Chatière* de Mitchell es un cuadro tremendo!”. Lanzamos la interjección, lanzamos ese gesto estético que muestra que estamos ante una obra de arte: ante lo tremendo. Nos encontramos ante un límite; límite conceptual, límite cognoscitivo. Nos encontramos en un estado de perplejidad en el cual solo somos capaces de soltar un gesto básico que, de alguna manera, hace referencia a sí mismo. El lenguaje es autorreferencial, es recursivo; solo habla de sí mismo. Es limitado, al igual que nuestros juegos evaluativos. “La idea de lo tremendo debe estar sola, sin referencias, sin argumentos, sin relaciones, autónoma. Una idea sobre la cual el espectador o ínter-actor de las prácticas del arte necesita solamente emitirla y bien puede ser esta emitida en la presencia de una obra inscrita en la historicidad de los siglos anteriores o en la última producción contemporánea”¹⁰⁸. Lo tremendo es un impulso, una “reacción espontánea”¹⁰⁹ que se da en una forma de vida dada y compartida; forma de vida ésta que, como veremos, nada tiene de coherente ni de racional. Lo tremendo muestra un límite que no añora ni tiene nostalgia de lo indescriptible. De lo único que se puede hablar es de lenguaje; de unos juegos en constante e impredecible cambio; unos juegos muy limitados – pero indudablemente valiosos – que se mueven en la contingencia, en una “complicada forma de vida”¹¹⁰. Si en el primer Wittgenstein la contingencia se encontraba únicamente en el espacio de lo místico, ahora ésta se da hasta en el propio lenguaje. “Lo tremendo no tiene que ver con la historia del arte”¹¹¹, la cual, como ciencia humana que es: todo lo ordena y lo hace coherente; lo tremendo es, por el contrario, ese momento en el que tratamos de “traducir al lenguaje algo que seguramente nos sobrepasa”¹¹². Es ahí cuando “estamos en lucha con el lenguaje”¹¹³.

Lo tremendo se da en una forma de vida, como decimos, ¿pero a qué nos referimos con forma de vida? Este concepto, de múltiples lecturas, le pone las cosas muy complicadas a todo

107 *Ibid.*, p. 4.

108 Romero, M. (2011), *La idea de lo tremendo*, CALLE14 // volumen 5, número 7 // julio - diciembre de 2011, p. 33.

109 Reguera, I. (2018), “Contra la arrogancia filosófica” en *Los fantasmas de la cabaña noruega*, Athenaica: Sevilla, p. 190.

110 *Op., cit., IF.*, p. 383 (II, 1).

111 *Op., cit., Romero*, p. 33.

112 *Ibid.*

113 *Op., cit., ACV*, p. 48 (§ 57).

proyecto de teorización racional del arte. Lo correcto en arte se complica todavía más si tenemos en cuenta el componente instintivo que parece conformar toda forma de vida y que vemos en pasajes como: “quiero observar al ser humano como a un animal: como a un ser primitivo al que le atribuimos instinto pero no razonamiento. Como un ser en estado primitivo. No nos hemos de avergonzar de una lógica que es suficiente para un modo primitivo de comunicación. El lenguaje no ha surgido de un razonamiento”¹¹⁴. “Ordenar, preguntar, relatar, charlar pertenecen a nuestra historia natural tanto como andar, comer, beber, jugar”¹¹⁵. “Nuestro juego de lenguaje es una extensión de la conducta primitiva. (Pues nuestro *juego de lenguaje* es conducta). (Instinto)”¹¹⁶. Un instinto que se da en una forma de vida “que yace más allá de lo justificado e injustificado; como, por decirlo de algún modo, algo animal”¹¹⁷. Tenemos así una dimensión “*orgánica* de las formas de vida”¹¹⁸ en la cual no todo es justificación, corrección, sino más bien animalidad. Una dimensión corporal en la “que la noción de forma de vida no se aplicaría sólo a formas de vida humanas, sino que sería extensible a otros animales y, en general, a los seres vivos”¹¹⁹. Con todo, esto tampoco quiere decir que seamos totalmente animales. El aspecto cultural de nuestras formas de vida está ahí: “hablar’ es una actividad entretejida con multitud de formas de vida humanas que el león no comparte con nosotros”¹²⁰. Aludir al componente animal aquí – en el asunto que nos compete, el de la justificación racional de nuestras prácticas artísticas – tiene por objeto mostrar aquello que Julián Marrades nos dice: “la concordancia en las formas de vida es considerada como algo contingente –por lo que no está asegurado de antemano el entendimiento intersubjetivo–. De lo cual no se desprende que Wittgenstein fuera escéptico respecto a la posibilidad de alcanzar tal entendimiento; pero sí negaba que tal posibilidad dependiera exclusivamente de factores racionales”¹²¹.

Así pues, si en diversas formas de vida nos entendemos, no es únicamente por una cuestión de corrección; intervienen factores, digamos, irracionales que, en mayor o menor medida, condicionan la persuasión del *click* antes mencionado. Como se ha indicado, el *click* es que algo encaja: “¡esto es arte!”. En cambio, ahora este *click* no es del todo racional. Wittgenstein: “constantemente usamos este símil de algo que hace *click* o que encaja en algo, cuando en realidad no hay nada que haga *click* o que encaje”¹²². Así es, esto asevera Wittgenstein, poniendo en este

114 Wittgenstein, L. (2015), *Sobre la certeza*, Gedisa: Barcelona, p. 62c (§ 475).

115 *Op. cit.*, *IF*, p. 39 (§ 25).

116 Wittgenstein, L., (2018), “Zettel” en *Wittgenstein III*, Gredos: Madrid, p. 437 (§ 545).

117 *Op. cit.*, *SC*, p. 47c (§ 359).

118 Marrades, J. (2014), *Sobre la noción de ‘forma de vida’* en Wittgenstein, AGORA Papeles de Filosofía, 33/1: 139-152, p. 143.

119 *Ibid.*

120 *Ibid.*, p. 150.

121 *Ibid.*, p. 151.

122 *Op. cit.*, *LC*, p. 87 (III, 5).

pasaje el acento en todo aquello que no se puede “predecir”¹²³ ni reducir a criterios de corrección. Si nos sentimos persuadidos, no se debe únicamente a que sepamos jugar a un juego del lenguaje aprendido; la forma de vida en la que estamos, por decirlo de algún modo, nos tira; ¡y de qué manera! Sacamos el gesto, la interjección. El animal, el instinto, el cuerpo está ahí y no es reducible a sistema de corrección y/o justificación alguno. El instinto animal que sustenta nuestras certezas más básicas, “en tanto que injustificadas”¹²⁴, aquel que se da entre las diferentes formas de vida compartidas, se muestra en nuestras acciones. “Lo que nos parece racional o irracional, verdadero o falso, depende en última instancia de nuestro actuar sin fundamento (...), lo que tomamos por verdad depende de nuestra forma de vida”¹²⁵. Y formas de vida hay muchas y diversas.

Ciertamente, nos encontramos ante una forma de relativismo en la que la racionalidad común se quiebra en favor de un entendimiento en disenso (y consenso) que para “nada impide la existencia de imágenes del mundo alternativas”¹²⁶. Si nos entendemos, es gracias a un “fundamento infundado que subyace a aquello que decimos conocer”¹²⁷: a saber, la forma de vida – forma de vida y formas de vida. “La común forma de vida humana se concreta en muchas diversas formas de vida particulares que pueden resultar irreconciliables entre sí”¹²⁸. La común forma de vida no se conoce, se vive; la forma de vida no se teoriza, se practica, y se práctica en un complicado espacio tornadizo. Vemos, pues, cómo la diversidad de formas de vida hace de, por ejemplo, el contexto artístico un espacio de difícil coto. En la forma de vida “arte”, la cual a saber dónde empieza y acaba, se dan diversas formas de vida con innumerables juegos del lenguaje. Formas de vida en las que se vive el arte y habla de arte no siempre en códigos racionales: “has de tener presente que el juego de lenguaje es, por decirlo de algún modo, algo imprevisible. Quiero decir: no está fundamentado. No es razonable (ni irracional). Está ahí – como nuestra vida”¹²⁹.

Visto así, Wittgenstein es una buena herramienta para evitar caer en teorías que se comporten como ciencias humanas del arte; las cuales buscan establecer un cuerpo de leyes basado o bien en esencialismos, o bien en criterios de corrección. Wittgenstein da espacio a la práctica artística. La deja respirar en la contingencia de las formas de vida. Hacer ciencia aquí, aun aceptando que ésta es humana, social, ya no solo es ridículo, sino peligroso. Peligroso para la libertad de emergencia de nuevas prácticas. Si ponemos restricciones, tratando de establecer los fundamentos y los límites de lo que ha de ser “arte”, entonces corremos el peligro de no ver qué

123 *Ibid.*, (III, 8).

124 Sanfélix, V., *Wittgenstein: una filosofía del espíritu*, EUG: Granada, p. 160.

125 *Ibid.*, p. 163.

126 *Ibid.*, p. 161.

127 *Ibid.*, p. 160.

128 *Ibid.*, p. 160.

129 *Op., cit., SC.*, p. 73c (§ 559).

puede llegar a ser arte o, más específicamente, qué lo está siendo ya en la práctica. Hacer una teoría que descansa únicamente en presupuestos racionalistas es contraproducente. Si hacemos eso, nos dejamos muchas cosas por el camino. Hacer una teoría del arte que busque definir y conformar un cuerpo de leyes basado en criterios de valoración racional, obvia la contingencia. Ahora bien, hay que advertir que no se está diciendo aquí que desaparezca todo criterio. Los criterios de valoración nos ayudan, y mucho, en toda valoración técnica de la obra de arte. Pero estos tienen un límite, a saber: lo tremendo; la(s) forma(s) de vida; la contingencia.

“La cura nihilista wittgensteiniana”¹³⁰ hace que los “ismos” desaparezcan, incluso el de “nihilismo”; las palabras “racionalismo” e “irracionalismo” solo tienen sentido dentro de una forma de vida y unos juegos que las amparan. Pero estas palabras, en cualquier momento, pueden cambiar, incluso desaparecer. La contingencia de los juegos del lenguaje está ahí. Las palabras cambian, y no solo eso, una misma palabra disfruta de diferentes significados; la palabra “arte” tiene diversos usos en distintas formas de vida. No es lo mismo usar la palabra “arte” en una forma de vida como la flamenca (“¡qué arte tienes!”), a usarla en formas de vida, digamos, más *contemporáneas* (“Que arte ...etc., etc.,...el arte No-arte es más arte que el arte Arte”¹³¹). Una misma palabra, con un mismo significado en el diccionario, tiene un uso, y un sentido, bien diferente. Sin embargo, esto no impide que ambas formas de vida puedan entenderse. Ahí queda, por ejemplo, la *Presentación de la Bienal de Flamenco 2019* con coreografía de Rocío Molina, canto de Juana la del Pipa y pintura de Lita Cabellut; pintura ésta machacada a base de taconeos por parte de la bailaora. El entendimiento se da entre el “cante jondo”, el “baile” y la pintura “craquelada-fotorrealista”; y no es ni correcto ni incorrecto: la actuación sencillamente es. Se practica en un espacio de tensión, de *toma y daca*, en donde las formas de vida tratan de comunicarse. Concepciones y usos bien diferentes de “arte” confluyen no en una definición común, eso es lo de menos, sino en la acción misma. Acción en tensión. Podemos valorar dicha *Presentación* como “buena”, “mala”, “correcta”, “incorrecta”; pero lo importante es si nos resulta tremenda o no. Lo importante es el gesto: la exclamación; si la práctica artística nos toca la fibra o no. Si ésta remueve nuestra forma de vida; como así hace, según Wittgenstein, Beethoven con sus sinfonías.

Es así que la pregunta “¿qué es arte?” se hace todavía más ilegible. Más carente de sentido, si cabe, de lo que ya nos muestra Tilghman con su afilado análisis y devastadora terapéutica. Carece todavía más de sentido porque desde la misma *praxis* mostramos lo que significa la palabra “arte”. Así pues, lo único que nos queda es practicar el arte desde un largo etcétera que va desde la contemplación, el discurso artístico, la ejecución de *happenings*, el propio proceso creativo de una

130 *Op., cit.* Reguera (2018), p. 173.

131 Kaprow, A. (2019), *La educación del des-artista*, Árdora: Madrid, p. 15.

pintura abstracta, hasta el visionado de vídeos realizados por *youtubers*, la lectura de poemarios *instagramers* y el coloreado de un básico mandala. Este largo etcétera no ha de asustarse de vivir en la contingencia. La *A* se volatiliza. Existen demasiadas “variables” (por utilizar la jerga al uso; al uso del cientificismo) como para que podamos concretar lo que es “*A*”. Existen innumerables usos de “arte”; tantos como formas de vida. Y recordemos, no estamos, ni mucho menos, ante un contexto bien definido; forma y formas de vida hay tantas como innumerables juegos del lenguaje. Aquí, ni los esencialistas – con Danto a la cabeza – ni los procedimentalistas – Dickie – ni los defensores de ese contexto delimitado por una narrativa histórica coherente – Levinson y Carroll – pueden hacer frente a la maraña que supone el conjunto de las formas de vida. La búsqueda de *A* se limita a una forma de vida con unos juegos del lenguaje muy específicos: los de la estética analítica y ramas filosóficas e históricas afines. Si de lo que se está hablando es de prácticas artísticas, fuera de esa forma de vida, eminentemente académica, parece no tener mucho sentido el juego de la “*A*”, el del “si y solo si”, el del “(*x*) (*x* es un hecho artístico/estético si *Ax*)”. Es decir, si estos juegos se usan en otra forma de vida, pierden todo significado. Fuera de esa forma de vida nada de eso dice nada. Si, por ejemplo, usamos “(*x*) (*x* es un hecho artístico/estético si *Ax*)” dentro de la residencia de artistas Casa de Velázquez, probablemente poca gente sepa jugar a esos juegos. Poca gente los entenderá. Además, la corrección pierde relevancia dentro de la pregunta por el qué del arte. Si en esa misma residencia hubiera una artista que hubiera aprendido a jugar a esos juegos tan específicos del “si y solo si”, éste sería un aprendizaje técnico, el cual le permitiría estar de acuerdo o en desacuerdo con otro jugador perteneciente a ese mismo juego. Ambas partes compartirían una técnica que les facilitaría jugar a un juego muy específico de la filosofía, en el cual, si una de las dos partes dijera algo fuera de lugar, la otra podría objetarle incorrección. Wittgenstein diría: “sí, eso podría ser un desacuerdo, que él mismo usara la palabra de una manera inesperada para mí o sacara conclusiones que yo no esperaba que sacara. Yo solo quería llamar la atención sobre una determinada técnica de uso. Estaríamos en completo desacuerdo si él usara una técnica que yo no espero”¹³².

Es así que la técnica sería una cuestión de corrección. La misma que, por ejemplo, nos permite valorar si una dirección orquestal es efectivamente correcta. No obstante, la dirección de la *Heroica* de Beethoven ejecutada por Furtwängler en 1942, grabada en el *Musikvereinssaal* de Viena y distribuida por EMI, no es únicamente correcta. No se puede decir que esa grabación sea nada más que correcta; no es solo una dirección técnicamente correcta. Esa grabación pregunta precisamente por lo tremendo. Por el límite de lo correcto y lo incorrecto. Es hasta ahí donde podemos llegar: hasta lo tremendo. Ese es el límite. Un límite que, como decimos, nos lleva a un

132 *Op., cit., LC*, p. 149 (III).

gesto. A ese tipo de gesto que relega a la palabra a un segundo plano, manifestando que lo que al final importa – no por ello restándole importancia a las palabras dentro de las propias prácticas artísticas – no es lo que decimos, sino lo que mostramos en nuestras acciones. Damos por hecho que estamos ante una obra de arte porque actuamos en consecuencia. Si ahora mismo me encuentro escuchando la *Heroica* de Beethoven dirigida por Furtwängler en 1942, no es solo porque pueda decir que estoy ante una “obra de arte”, sino porque ésta es una grabación que me deja sin palabras. Lo que importa es el gesto de poner el disco y escuchar la música. “En estética lo mas importante es lo que se llama reacciones estéticas”¹³³. Que la *Heroica*, y concretamente esa grabación, me deje sin palabras es una reacción estética que me dice que estoy ante algo tremendo; que estoy ante una obra de arte inclasificable, al igual que obras tan diferentes a ésta como puedan ser en la actualidad los *memes*.

Un *meme* es arte porque mis acciones muestran que lo trato como tal. No es solo una cuestión de corrección; los *memes* pueden llegar a ser tremendos. Los *memes*, como práctica compartida que son, pueden llegar a resignificar obras de arte tradicionales, haciendo de los clásicos nada más que caricaturas, pero también pueden dejarnos en *shock*. Lo que queda es el acto de querer hablar de ellos como arte. Que hable yo aquí del *meme* como arte es un gesto, una práctica, que indica que estoy dispuesto a tratar al *meme* como arte. Sin embargo, no toda forma de vida tratará al *meme* como arte. Si mi gesto se acepta, es que me estoy haciendo entender con alguien que comparte mi juego, que acepta mis reglas. Reglas que en otro juego no valen. La contingencia está ahí, y hay que aceptarla. En resumen, hay gestos que sustituyen a palabras, mostrando así lo que es correcto y lo que no; pero también existen otros que muestran el límite de la corrección. El gesto de lo correcto es técnico; y el gesto del límite es el gesto estético por antonomasia; aquel gesto de lo tremendo que nos hace ver que “en el arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada”¹³⁴.

Lo que se ha pretendido con este uso reiterado de ejemplos – uso de ejemplos que Wittgenstein consideraba como principal herramienta para hablar de estética – es analizar el lenguaje. Analizar concretamente un uso; un estilo. Ver cómo *A* es “A”, y cómo esta “A” se da en un juego muy específico. *A* es “A”, y “A” solo tiene sentido ahí. La “A” no puede dar cuenta de lo que el arte es en su totalidad; de lo que éste es dentro de todo el conglomerado de aquellas formas de vida que conforman nuestro mundo compartido e indefinido de prácticas artísticas. La *A* es una “A” más, la cual solo puede hablar de sí misma, porque el lenguaje habla solo de sí mismo; es un juego autorreferencial que juega dentro de una(s) forma(s) de vida. Por ello, si quisiéramos definir lo que

133 *Ibid.*, p. 78 (II, 10).

134 *Op., cit., ADV*, p. 64 (§ 120).

es el arte, tendríamos que “describir una cultura”¹³⁵ entera con todas sus prácticas y formas de vida. Habría que “describir completamente un paquete de reglas estéticas”¹³⁶. Empresa ésta del todo imposible. Las reglas cambian; cambian precisamente en la práctica y en el uso de las palabras mismas. Palabras que, como hemos visto, no tienen un único significado y uso. “Arte” tiene innumerables usos. Se puede jugar con la palabra “arte” en contextos tan variados como el de la filosofía analítica, el de la hermenéutica, el de la posmodernidad, el de las galerías, el de una reunión familiar o incluso se puede jugar con ella en un patio de colegio. De nuevo un largo etcétera que nos muestra que dicha palabra escapa a una definición común y estática. Nos ponemos de acuerdo cuando la usamos, nos hacemos entender, decimos, “sí, te entiendo”, pero ese entendimiento no se basa en reglas estáticas y definidas, sino en unas reglas efímeras que nos indican únicamente un posible camino a seguir – de entre tantos otros – para poder así lograr una comunicación satisfactoria. De ahí no se colige una definición correcta de lo que es *A*.

No obstante, si alguien quiere aprender a jugar a un juego, y lo quiere hacer en profundidad, tendrá que aprender una serie de reglas. Cada juego tiene sus reglas. Si las aprendemos, aprendemos una técnica y, con ello, aprendemos a movernos en una serie de criterios. Criterios muy específicos que sirven únicamente para ese juego. Las reglas de ese juego no valen para otros juegos; no de la misma forma. Es así que solo podemos tratar de describir un juego muy específico del lenguaje. La totalidad de lo que es el arte, a saber, lo que aquí exponemos con la expresión *A*, no puede ser descrita. Solo podemos dar cuenta de cómo se usan las palabras en formas de vida muy concretas. Por ejemplo, la forma de vida de la estética analítica, la cual usa las palabras según su juego, trata de definir lo que es el arte por medio de una teoría que se presenta como ciencia. Su teoría busca ir a la totalidad de lo que el arte es. Es una teoría que le dice a la práctica qué es el arte y qué no lo es; qué debe hacer y qué no; en definitiva, qué requisitos ha de cumplir y cuáles son las condiciones necesarias y suficientes a satisfacer. Esta pretensión teórica juega a unos juegos del lenguaje en los cuales expresiones como “si y solo si” tienen un uso muy concreto: definir la necesaria verdad del objeto artístico. Pero este juego – al igual que todos los juegos – se queda en su propio tablero. Sus usos se quedan ahí. Su pretensión teórica, marcadamente científica y restrictiva, no sale de su juego. El juego de la definición de *A* se queda en su forma específica de jugar con la “*A*”. Ese juego no habla más que de sí mismo; porque la filosofía – y concretamente la que trata de definir lo que son las cosas – “deja todo como está”¹³⁷. No puede fundamentar nada en absoluto. El absoluto no existe. Solo existen usos de palabras de lo más cambiantes. Que el arte sea nada más que significado encarnado solo tiene sentido en ese juego; que el arte sea únicamente lo que dice la institución que

135 *Op., cit., LC*, p. 72 (I, § 25).

136 Taylor, J., en *Ibid.*, p. 72 (nota 20).

137 *Op., cit., IF*, p. 117. (§ 122).

es, no es más que una ficha más del tablero; que el arte sea solo lo que encaja en la tradición, no es sino una carta más dentro de la baraja; y por último, y de la misma forma, que el arte sea una cuestión de corrección, ciertamente eso solo tiene sentido en la forma de vida filosófica aquí presentada. La “A” pertenece solo a ese juego. Estas teorías solo tiene sentido dentro de ellas. Fuera de ese juego, todo está como está. Fuera de esas teorías, las prácticas artísticas, afortunadamente, siguen su curso, sea éste el que sea. Tanto los filósofos de la definición teórica más estricta – a saber, los esencialistas, los procedimentalistas y los contextualistas – como los noewittgensteinianos de la corrección, dejan todo como está. La contingencia sigue su curso.

Pero, dada esta contingencia de juegos y formas de vida, ¿qué hacer? Pues aceptarla, abrazarla. Contingencia: ese es el centro de este. Vivir sin fundamento. Practicar el arte sin él. De eso se trata. Ahí donde hay filosofías que tratan de decir qué es *A* o, de manera muy similar, lo que es correcto e incorrecto, hay otras que buscan dar espacio a la contingencia, a lo impredecible, a lo incatalogable: a la práctica como tal. Weitz fue un claro ejemplo de ello. Guardó silencio; silencio teórico, claro está. Su actitud filosófica fue la de dar margen a las prácticas artísticas por medio de un concepto abierto, el cual impedía que éstas sufrieran la imposición de una ley o norma. Haciendo esto se evita privarlas de su libertad de movimientos. La práctica artística no puede ser encajonada en una definición ni en un sistema cerrado que determine lo que es correcto y lo que no lo es. Weitz apostó por la apertura; por estar abierto a la contingencia de nuestros juegos de lenguaje y formas de vida, ya que existen innumerables parecidos de familia; parecidos en constante cambio; parecidos que, a su vez, se tornan en semejanza. Weitz abrazó la contingencia, al igual que lo hizo Wittgenstein.

La aceptación de lo impredecible fue defendida por Wittgenstein a lo largo de toda su obra, ya fuera en base al “*a priori* contingente”¹³⁸ del *Tractatus*, a saber, lo místico, la estética, o desde las *Investigaciones*, las *Lecciones sobre estética* y su obra de madurez *Sobre la certeza*. En estas últimas se nos muestra aquello que Michael Hodges y John Lachs dejaron reflejado en su estudio *Pensando entre las ruinas*: “solo los constantes recordatorios de la contingencia pueden ayudarnos a recordar nuestra tendencia intelectual y práctica a entregarnos a, o inventar, el absoluto”¹³⁹. Wittgenstein acusa a la filosofía de haberse obsesionado por una búsqueda de fundamento, la cual nos ha hecho creer que sin dicho fundamento nada tiene sentido. Este “error radical”¹⁴⁰ nos ciega, nos embelesa con “la ilusión creada por la demanda de fundamentos de la filosofía tradicional”¹⁴¹.

138 Sobre este punto es de gran valor el artículo de Costa, Andrea & Rivera, Silvia, *Las leyes científicas en el Tractatus y la paradoja del a priori contingente*, *Thémata. Revista de Filosofía*. Número 41. 2009.

139 Hodges, M., & Lachs, J. (2011) *Pensando entre las ruinas. Wittgenstein y Santayana sobre la contingencia*, Tecnos: Madrid, p. 31.

140 *Ibid.*, p. 32.

141 *Ibid.*, p. 34.

Eso es lo que destruye Wittgenstein. Y lo hace para que veamos “sinópticamente”¹⁴² cómo nuestras prácticas cambian constantemente. Aunque determinemos lo que es el caso, éste “caso” juega a juegos del lenguaje de lo más diverso en tiempos, épocas y lugares bien diferentes. Wittgenstein no quiere que dichos juegos cambiantes sean reducidos a una definición o, en suma, a algún tipo de criterio de carácter técnico. “La contingencia no presenta problemas mientras los filósofos se abstengan de inventar, o al menos elaborar, criterios que hagan que nuestros valores o prácticas parezcan malos”¹⁴³. Esta contingencia no es aceptada por aquellas filosofías que se asustan del *shock* de lo nuevo. Duchamp, Manzoni, el Accionismo Vienés, Rosler, los *memes*, los poemas de los *instagramers*, ninguna de estas prácticas asusta a una filosofía que abraza la contingencia. Pero para aceptarla primero hay que desmontar esos castillos en el aire que, jugando al juego de la jurisprudencia artística, tratan de prescribir nuestras prácticas. Hay, pues, que destruir todo fundamento. ¿Por qué? Porque existe algo todavía más destructivo: la normalización teórica de la praxis. La destrucción es aquí silencio. Eso sí, un silencio científico, teórico. Un silencio que evita que caigamos en un cuerpo de leyes a cumplir. Ese silencio evita fundamentos innecesarios. Hay que huir de la definición de arte. Hay que destruir toda reducción a corrección alguna. La práctica artística no se puede ver sometida a tal imposición, a tal estrechez, porque, como sabemos, “el lenguaje de los filósofos está ya, por así decirlo, deformado por zapatos demasiado estrechos”¹⁴⁴. Hay que deshacerse de esos zapatos, teniendo siempre presente que “los orificios que muestra el organismo de la obra de arte se quieren tapar con paja, pero para tranquilizar la conciencia se usa la *mejor paja*”¹⁴⁵.

0.2. Conclusión. Después de la destrucción, un final constructivo.

El recorrido que ha llevado este trabajo ha sido uno de destrucción tras destrucción. Primero se ha presentado el problema, la pregunta, “¿qué es arte?”; pregunta que iba aparejada a la pregunta “¿qué es teoría?”. A partir de ahí se ha introducido al antiteórico analítico Weitz, y cómo este fue destruido por los constructores de las nuevas teorías analítico-estéticas: Danto, Dickie y Carroll, principalmente. Ahora bien, estos constructores han sido llevados a terapia por los neowittgensteinianos, con Tilghman a la cabeza. Sin embargo, estos últimos – especialmente, Bouveresse y Gaut – no han abandonado la pretensión de llevar a cabo una teoría basada en criterios de valoración correctos. Es aquí cuando se ha tenido que recurrir a la destrucción por

142 *Op., cit., IF*, p. 117. (§ 122).

143 *Op., cit.*, Hodges, p. 36.

144 *Op., cit., ACV*, p. 91 (§ 228).

145 *Ibid.*, p. 37 (§ 25).

excelencia: Wittgenstein. Wittgenstein se vuelve contra ellos; y en suma, contra toda teoría analítico-estética. Un tipo de teoría que se ha presentado aquí como fuertemente restrictiva. Se ha concluido que con Wittgenstein no se teme a la contingencia de las prácticas artísticas. Una ausencia de temor que nos libra de querer establecer leyes ahí donde no hace falta. La pregunta por “¿qué es arte?” ha quedado abierta, ya que ésta es una pregunta que tiene tantos usos como juegos del lenguaje hay en nuestras formas de vida.

Ciertamente, palabras como “arte” y “teoría” tienen innumerables usos. Probablemente al gran problema que nos hayamos enfrentado en esta investigación – con nuestra pregunta por “¿qué es arte?” – parta de la pregunta: “¿qué es teoría?”. Si es así, la empresa de llevar a cabo una teoría se complica hasta la extenuación. Como sabemos, la palabra “teoría” tiene innumerables usos, y depende de la forma de vida en que la usemos. La definición esencial del objeto artístico se hace definitivamente imposible, pero, es más, la propia definición de la empresa teórica se complica de igual modo. Aquí se apuesta por dejar atrás cualquier proyecto teórico, dejar cualquier pretensión de establecer la verdad del arte. Aún así, esto no nos impide seguir haciendo filosofía, y concretamente filosofía del arte. Aquí se ha hecho filosofía en tanto que destrucción. Pero, ¿se puede hacer filosofía del arte sin tratar de construir un cuerpo de leyes, exigencias y/o requisitos como prescripciones a cumplir? La respuesta es sí. Se puede hacer filosofía constructiva del arte, pero esta ha de dejar de lado el escalpelo del científico. Hay que palpar otras superficies. Terrenos ya habitados por otras filosofías, sea dicho de paso. La puerta que se nos abre a la construcción es una que deja atrás el objetivo de realizar una ciencia del arte y que, por el contrario, apuesta por hacer de la filosofía del arte una práctica artística. Para ello no hay por qué apartarse de Wittgenstein, ya que éste, en alguno de sus crípticos pasajes, defendió la filosofía como poesía.

Probablemente sea eso lo que ya se hace en las diferentes formas de vida y espacios artísticos. Probablemente todos esos textos que acompañan a muchas de las prácticas artísticas, y que se autodenominan como teóricos, sean más poéticos de lo que aseguran ser. Quizá sean esa tentativa a sobrepasar los límites del lenguaje; esa misma que aparece en *La conferencia sobre ética*: “un arremeter contra los límites del lenguaje. Este arremeter contra las paredes de nuestra jaula es perfecta y absolutamente desesperanzado. (...) Pero es un testimonio de una tendencia del espíritu humano que yo personalmente no puedo sino respetar profundamente”¹⁴⁶. Wittgenstein lo reconoce. Si apostamos por este “arremeter”, lo que probablemente hagamos es abrir el espacio de emergencia de prácticas artísticas. En definitiva, lo que ya hacemos, en la mayoría de los casos. Aquí el juego del lenguaje es un juego poético que construye castillos en el aire; sí, desde luego, pero castillos en el aire que aceptan su condición poética, su condición de práctica artística.

146 Wittgenstein, L., (2011) *Conferencia sobre ética*, Paidós: Barcelona, p. 43.

Castillos que no se sustentan bajo prescripciones de lo que ha de ser el mundo y/o el contexto del arte, sino que son un tipo de construcción que trata de abrir la jaula de las restricciones. Aquí no hay prescripción que valga. Aquí se juega a otro juego. “Pasamos de un tema de la filosofía a otro, de un grupo de palabras a otro grupo de palabras”¹⁴⁷. La teoría científica del arte se destruye, para dar paso a una poética de la práctica artística. Ciertamente, se hace filosofía al modo propuesto por la wittgensteiniana Ingeborg Bachmann: filosofía de lo indecible. Filosofía como poesía. Una “filosofía que ha de cumplir una paradójica tarea; la de suprimir la filosofía”¹⁴⁸. Una filosofía que elimina problemas filosóficos no por medio de la solución de los mismos, sino a través de una praxis poética terapéutica. Estamos ante la posibilidad de crear nuevas filosofías; nuevos mundos. Es una filosofía, decimos, de lo indecible. Y “lo indecible es todo lo que aún no se ha expresado y que sólo puede expresarse mediante la poesía”¹⁴⁹. Asumir la práctica filosófica como una acción artística no es alejarse de Wittgenstein; ahí está su “poema lógico”¹⁵⁰, el *Tractatus*, y ahí quedan afirmaciones del tipo “creo haber resumido mi posición con respecto a la filosofía al decir: de hecho, sólo se debería *poetizar* la filosofía”¹⁵¹.

147 *Op., cit., LC*, p. 63 (I, 2).

148 Bachmann, I., (2012), *Literatura como utopía. (Selección de escritos críticos)*, Pre-textos: Valencia, p. 69.

149 Jirku, B. E., (2012), “Una obra inacabada, un mundo por descubrir: los escritos críticos de Ingeborg Bachmann” en *Ibid.*, p. 16.

150 Reguera, I. (2018), “Ludwig Wittgenstein, el último filósofo” en Wittgenstein *Wittgenstein III*, Gredos: Madrid, p. XVI.

151 *Op., cit., ACV*, p. 66 (§ 129).

- Alcaraz, María José, & Carreño Pérez, Francisca (2018), “Teoría del arte”, *Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica* (URL: <http://www.sefaweb.es/teoria-del-arte/>).
- Bachmann, Ingeborg, (2012), *Literatura como utopía. (Selección de escritos críticos)*, Pre-textos: Valencia.
- Badiou, Alain (2013), *La antifilosofía de Wittgenstein*, Capital Intelectual: Buenos Aires.
- Bouveresse, Jacques. (1993), *Wittgenstein y la estética*, Publicaciones de la Universidad de Valencia: Valencia.
- Burello, Marcelo G. (2017), “Morris Weitz y la estética anglosajona” en *Filosofía de las artes de Weitz*, M., Prometeo Libros: Buenos Aires.
- Carmona, Carla (2011), *Describiendo el describir. Las Lecciones de estética de Wittgenstein*, Fedro, Revista de estética y teoría de las artes. Número 10, abril 2011. ISSN 1697 – 8072.
- Castro, Sixto (2005), *En teoría es arte: una introducción a la estética*, Salamanca: San Esteban.
- Gaut, Berys (2000), “‘Art’ as a Cluster Concept” en *Theories of Art*, Noël Carroll (ed.), University of Wisconsin Press, pp. 25-44.
- Hodges, Michael, & Lachs, John (2011), *Pensando entre las ruinas. Wittgenstein y Santayana sobre la contingencia*, Tecnos: Madrid.
- Jirku, B. E., (2012), “Una obra inacabada, un mundo por descubrir: los escritos críticos de Ingeborg Bachmann” en Bachmann, *Literatura como utopía. (Selección de escritos críticos)*, Pre-textos: Valencia.
- Kaprow, Allan (2019), *La educación del des-artista*, Árdora: Madrid.
- Marrades, Julián (2014), *Sobre la noción de ‘forma de vida’ en Wittgenstein*, AGORA Papeles de Filosofía , 33/1: 139-152.
- Marzal Felici, José Javier, & Rubio Marco, Salvador, (1993) “Introducción” en *Wittgenstein y la estética*, Publicaciones de la Universidad de Valencia: Valencia.
- Pérez Carreño, Francisca, (2013), “La obra de arte: ser y parecer” en Pérez Carreño (ed.), *Estética*, Madrid Tecnos.
- Reguera, Isidoro, (2018), “Ludwig Wittgenstein, el último filósofo” en Wittgenstein, *Wittgenstein III*, Gredos: Madrid.
- (2018), *Los fantasmas de la cabaña noruega*, Athenaica: Sevilla.
- Romero M., A. C. (2011), *La idea de lo tremendo*, CALLE14 // volumen 5, número 7 // julio - diciembre de 2011.
- Rubio Marco, Salvador, (2005), “Introducción” en *Pero, ¿es esto arte?* de Tilghman, B. R.,

Publicaciones de la Universidad de Valencia: Valencia.

Rubio Marco, Salvador, (2013), “Teoría(s) del arte” en Pérez Carreño (ed.), *Estética*, Madrid: Tecnos.

Sanfélix, V., *Wittgenstein: una filosofía del espíritu*, EUG: Granada.

Tilghman, B. R., (2005), *Pero, ¿es esto arte?*, Publicaciones de la Universidad de Valencia: Valencia.

Weitz, Morris, (1956), “The Role of Theory in Aesthetics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV: 27-35.

----- (2017), *Filosofía de las artes*, Prometeo Libros: Buenos Aires.

Wittgenstein, Ludwig (2017), *Aforismos. Cultura y valor*, Austral: Barcelona. (ACV).

----- (2011), *Conferencia sobre ética*, Paidós: Barcelona. (CE).

----- (2018), “Investigaciones filosóficas” en *Wittgenstein II*, Gredos, Madrid. (IF).

----- (2013), *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Paidós: Barcelona. (LC).

----- (2018), “Movimientos del pensar” en *Wittgenstein III*, Gredos: Madrid. (MP).

----- (2015), *Sobre la certeza*, Gedisa: Barcelona. (SC).

----- (2002), *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza: Madrid. (T).

----- (2018), “Zettel” en *Wittgenstein III*, Gredos: Madrid. (Z).