

RESEÑAS

Para concluir una reflexión crítica. La mayoría de las colaboraciones pretende justificar la extrapolación a la teoría literaria de los planteamientos iniciales de Wittgenstein respecto del análisis del lenguaje. Sin embargo la teoría literaria y del arte de Wittgenstein tuvo una vida propia, que en ocasiones le hizo revisar sus propios planteamientos filosóficos. Y en este sentido cabría preguntarse: ¿Cabe interpretar la evolución intelectual de Wittgenstein desde categorías artísticas y literarias sin hacerla depender de las propuestas programáticas de un previo análisis lingüístico? ¿Se puede hablar de una evolución de la *teoría literaria* de Wittgenstein desde el *Tractatus* a las *Investigaciones*, a partir del reconocimiento en el *Tractatus* del papel del psicoanálisis en los procesos de interpretación, o del descubrimiento en *Investigaciones* del mecanismo ilusionista de la doble figura pato-conejo, o a partir de los escritos posteriormente recogidos en *Cultura y Valor*? ¿Inició Wittgenstein una interpretación *ilusionista* y *autocensurada* de la teoría literaria y del psicoanálisis que se contrapone a la interpretación *mimética* y antropológico-cultural de autores como Girard?

Carlos Ortiz de Landázuri
Universidad de Navarra
cortiz@unav.es

LEVINSON, Jerrold, *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford University, Oxford, 2006, 423 págs.

Contemplando el arte. Ensayos de Estética, aborda la *paradoja de los artificios ilusionistas* cuyo simple reconocimiento como meras *ficciones* no les impide asignarles una gran verosimilitud, siempre que se utilicen adecuadamente los artificios de simulación o de convención correspondientes. Según Jerrold Levinson, el arte contemporáneo posterior a 1950 ha hecho una interpretación equivocada de la anterior *paradoja de los artificios ilusionistas*, atribuyéndoles una verosimilitud en sí misma *ficción* y considerando la obra de arte como si se tratara de un simple artefacto, sin pararse a *contemplar* el grado de *ilusionismo* en cada caso alcanzado. En su opinión, el origen de este malentendido se debió al progresivo distanciamiento que Artur Danton, o aún antes en Nelson Goodman, mantuvieron respecto de la primacía que Gombrich otorgó al arte figurativo clásico respecto del arte posterior a 1950 en virtud de este

RESEÑAS

tipo de *artificios ilusionistas*. En su lugar Danton y Goodman atribuyeron al arte posterior a 1950 el recurso a un tipo de artificios meramente lingüísticos que les permitió otorgar a la obra de arte un creciente poder “transfigurador” del sentido ordinario inicialmente dado a un objeto vulgar, por ejemplo, los “*ready-made*” de Duchamp. De este modo se asignaría a objetos aparentemente vulgares un valor artístico verdaderamente extraordinario, ampliando enormemente las posibilidades de la creatividad artística. Las obras de arte posteriores a 1950 se enjuiciarían en virtud de la aceptación compartida y mayoritaria suscitada por parte del mundo del arte, concibiendo la obra de arte con un simple artefacto similar a los demás, sin establecer una clara delimitación entre ellos.

Para Levinson a la obra de arte se le atribuyen un conjunto de *rasgos estéticos* que tienen un origen histórico muy preciso y la distinguen de los meros artefactos. Especialmente así ocurre en el caso de la *música*, donde el descubrimiento histórico de determinados *artificios ilusionistas* habría permitido el logro de una creciente verosimilitud en el modo de identificar los sentimientos humanos, como ahora se ilustra a través de numerosos ejemplos. Además, se establece un paralelismo entre los *artificios ilusionistas* específicos de la pintura, de la música y de las así llamadas artes figurativas en general. Con este fin se recurre a distintos textos de Wittgenstein en *Cultura y valor*, o del propio Gombrich en *El sentido del orden*, donde habrían propiciado un mestizaje entre los distintos estilos y especialidades artísticas, sin perder por ello sus peculiaridades figurativas. Se extrapoló así para la totalidad de las artes un tipo de *artificios ilusionistas* básicos que, como especialmente ocurrió con la *doble figura* pato-conejo de Wittgenstein, o con el *caballo de madera* de Gombrich, permitieron darles distintos usos psicológicos, figurativos, simbólicos o meramente ornamentales, según la especialidad y el estilo artístico que en cada caso se tratara. Por su parte Levinson recurrirá a la *estética* de Schopenhauer y a los *criterios del gusto artístico* en Hume, presentes también en Nietzsche, Bergson, Wittgenstein o Langer, para dar un paso más: justificar la capacidad de *empatía* compartida asignada a estos *artificios ilusionistas* más básicos en virtud de una *psicología del arte* común a todos los estilos y especialidades artísticas, a pesar de ser entonces cuando también se originó un ficcionalismo artístico aún más paradójico.

Para justificar estas conclusiones la obra se compone de siete partes y 24 capítulos: la parte 1) *Arte* reconstruye los debates originados por la anterior *paradoja ficcionalista de los artificios ilusionistas*, destacando cuatro puntos: la irreductibilidad histórica del concepto de arte, la sepa-

RESEÑAS

ración entre artefactos y obras de arte; las emociones como respuesta válida a las manifestaciones artísticas; el debate con Elster sobre el carácter inventado o históricamente dado de los artificios figurativos e simbolistas de la creatividad artística;

2) *Música* muestra los artificios ilusionistas utilizados en común con otras artes, destacando siete cuestiones: la capacidad de expresar emociones a través de los sonidos, los gestos o el espacio; la sonoridad como condición inherente a la expresividad musical; las posibilidades y las limitaciones hipotéticas de una música meramente visual; la música como narrativa y como drama; el peculiar carácter narrativo de la música cinematográfica; la evaluación de los artificios ilusionistas musicales; el papel de la teoría musical; la razón de ser de los emotivos escalofríos musicales;

3) *Pintura* justifica el papel habitualmente asignado a los artificios ilusionistas en las artes figurativas, destacando tres problemas: la polémica con Wollheim y Budd sobre la prioridad que ya Gombrich otorgó al “ver-en” ilusionista (“trompe-oeil” o “ver proyectivo”) respecto de la simple visión a secas de la tabla en sí, como un mero artefacto; la delimitación del arte erótico respecto del meramente figurativo, por un lado, y respecto de la pornografía o la fotografía, por otro, en virtud de los anteriores criterios;

4) *La Interpretación* analiza el papel de la narrativa literaria a la hora de enjuiciar las obras de arte, destacando tres aspectos: las dos nociones de interpretación, según se refiera a unos hechos determinados o también se intente de explicar la intención con que se hicieron; el posible sentido de la metáfora y la paráfrasis en la narración literaria y en el simbolismo pictórico o musical, siguiendo a Davidson y Wittgenstein; finalmente, el debate sobre la doble intencionalidad hipotética de una obra de arte, según se tome el lienzo como un simple hecho o también trate de reflejar las intenciones con que se hizo;

5) *Propiedades estéticas* localiza los rasgos inherentes a cualquier obra de arte, destacando dos cuestiones: la atribución de una fuerza y de una sensibilidad *estética* en virtud del grado de verosimilitud alcanzado por los artificios ilusionistas utilizados en cada caso; la caracterización de las propiedades artísticas como resultado de un proceso histórico-cultural altamente sofisticado;

6) *Historia* justifica los presupuestos metafísicos y psicológicos de la teoría del arte, especialmente dos: la *psicología estética* de Shopenhauer y los criterios del *gusto artístico* de Hume, a pesar de que ninguno logrará dar

RESEÑAS

una respuesta satisfactoria de la *paradoja ficcionalista* que sus propuestas originaron;

7) *Otros asuntos*, examina la importancia de este tipo de artificios ilusionistas a través de dos tipos de actividades aparentemente marginales al arte, a saber: la cuestión del *humor* y la referencia a ciertos valores intrínsecos, incluida la propia creatividad artística, de los que la noción de *vida* ya no puede separarse.

Para concluir tres reflexiones críticas. Según Levinson, la *contemplación artística* exige valorar correctamente la peculiar naturaleza *ficcional* atribuida a los *artificios ilusionistas*, ya se refiera al arte figurativo clásico o al arte no-figurativo posterior. Pero precisamente aquí surge el interrogante: ¿el arte no-figurativo posterior a 1950 no recurrió a otros artificios artísticos aún más básicos, como pudo ser el “aparecer de un resplandor” señalado por Heidegger, sin conformarse con las estrategias figurativas que, según Wittgenstein y Gombrich, caracterizaron el arte clásico? ¿No se podría justificar la distinción entre la obra de arte y el artefacto en virtud de otro tipo de presupuestos existenciales inherentes a este otro tipo de artificios artísticos, como recientemente Paskow ha criticado a Levinson? (cf. Paskow, Alan; *The Paradoxes of Art. A Phenomenological Investigation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004). Finalmente, ¿se puede seguir hablando de la paradoja del *ficcionalismo artístico* si el arte posterior a 1950 se puede seguir justificando mediante el mismo tipo de artificios ilusionistas que el arte figurativo anterior?

Carlos Ortiz de Landázuri
Universidad de Navarra
cortiz@unav.es

LLANO, Alejandro, *En busca de la trascendencia. Encontrar a Dios en el mundo actual*, Ariel, Barcelona, 2007, 165 págs.

El autor de este libro capta el interés del lector desde la primera página: comienza con una letra inquietante de *Siniestro Total* que canta la irrenunciable interrogación humana por el sentido de su existencia. A partir de ahí, Alejandro Llano advierte en el prólogo que la cuestión clave es la esperanza en Dios y en la vida eterna. Añade también —y es lo que otorga mayor interés a su discurso— que, aunque la fe es su clave vital, en el libro se desgranar argumentos exclusivamente racionales.