

LA IDEA DE LO TREMENDO

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

DCBA
LUDWIG
WITTGENSTEIN

Alberto Carlos Romero Moscoso

Universidad Jorge Tadeo Lozano / alberto.romero@utadeo.edu.co

Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia, Licenciado en Artes de la Universidad de Paris I, Especialista en Cultura Visual de la Universidad de Barcelona (Es.) y Magíster en Filosofía de la Universidad del Rosario. Amplia trayectoria artística, docente e investigativa; coautor de dos libros de estética contemporánea, editor invitado y autor de artículos especializados. Su obra plástica y su trabajo teórico han sido reconocidos con distinciones nacionales.

RESUMEN

El autor reflexiona sobre la estética contemporánea, considerando las nociones de lo bello y lo correcto, además de la propia noción de estética, a partir de la presentación y discusión de la idea de lo tremendo en Wittgenstein, desde la cual el juicio estético se entiende como un juicio ético. Siguiendo ese camino, el artículo propone, para el pensamiento sobre la obra de arte contemporánea, un lugar para el espectador en que el juicio sea privado y no se constituya en evaluación.

PALABRAS CLAVES

Estética contemporánea, juicio estético, lo tremendo

THE IDEA OF THE TREMENDOUS

ABSTRACT

The author reflects on contemporary aesthetics, considering the ideas of the beautiful and the proper, besides the idea of aesthetics itself, from an introduction and discussion of the idea of the tremendous in Wittgenstein, according to which the aesthetical judgment is understood as an ethical judgment. Following this road, the article proposes, in order to allow a place for the spectator in the thought about the work of art, a place in which the judgement remains private and does not constitute an evaluation.

KEY WORDS

Contemporary aesthetics, aesthetic judgment, the tremendous

L'IDÉE DE L'ÉNORME

RÉSUMÉ

L'auteur réfléchit sur l'esthétique contemporaine, considérant les notions du beau et du correct, en plus de la notion même d'esthétique, à partir de la présentation et de la discussion de l'idée de l'énorme chez Wittgenstein, depuis laquelle le jugement esthétique se comprend comme un jugement éthique. Suivant cette voie, l'article propose, pour la pensée sur l'oeuvre d'art contemporaine, un espace pour le spectateur où le jugement serait privé et ne se construirait pas en évaluation.

MOTS CLÉS

Esthétique contemporaine, jugement esthétique, l'énorme.

A IDEIA DO TREMENDO

RESUMO

O autor reflexiona sobre a estética contemporânea, considerando as noções do belo e o correto, ademais da própria noção de estética, a partir da apresentação e discussão da ideia do tremendo

em Wittgenstein, desde a qual o juízo estético se entende como um juízo ético. Seguindo esse caminho, o artigo propõe, para o pensamento sobre a obra de arte contemporânea, um lugar para o espectador em que o juízo seja privado e não se constitua em avaliação.

PALAVRAS-CHAVE

Estética contemporânea, juízo estético, o tremendo.

TREMENDOMANDA IUIAI

PISYACHISKA

Kai killkadurr iuiami estética contemporâneamanda, pai iuiami, nimi imamika allilla, imamika suma, chimanda kikimpa iuiaiua ni imanka paimanda estetica, chi kikimpa iuiaita tremendo Wittgensteinpi kauachispa, parrlaskaurramanda nirrimi juicio estetico intindirrimi kagta juicio eticosina. Kai ñambi katichispa, kai killkaska nimi, kai trrabajo obra de arte kunaurrakunamanda iukami sug luarr kauadurrkunamanda chi juicio kachu kikinpa, mana kachu sugkuna paimanda rrimanakungapa

RIMAYKUNA NIY

Estética contemporânea, juicio estético, tremendomanda

“Perplejidades estéticas: perplejidades acerca de los efectos que las artes tienen sobre nosotros.”

Ludwig Wittgenstein,
*Lecciones y conversaciones sobre estética,
psicología y creencia religiosa*

Para la época del *Tractatus*, el territorio de la estética está unido de manera indisociable, para Wittgenstein, con el de la ética, lo que le permite comenzar el estudio de la primera tratando de la segunda.

Una proposición, que es una figura de la realidad y la descripción de un estado de cosas, no puede expresar nada más alto que eso mismo; por eso no puede haber proposiciones éticas, dice Wittgenstein (2005:129): “es claro que la ética no resulta expresable. La ética es trascendental. (Ética y estética son una y la misma cosa)”. En el mismo sentido, como la totalidad de las proposiciones constituyen las ciencias naturales, y sujeto al carácter místico de las últimas páginas del *Tractatus* (“resolviendo las cuestiones científicas nuestros problemas vitales no se habrán rozado”), la ética y la estética pertenecen al grupo de esos asuntos sobre los que nos es difícil hablar.

Por otra parte, en caso de ser posible hablar de estética a partir de la obra de Wittgenstein, no podríamos recurrir solamente a lo escrito o a lo dicho, ya que sus textos no se ocupan en particular de este asunto; “la posibilidad misma de una estética wittgensteniana descansa sobre una parte *no escrita o no dicha*” (Bouveresse, 1993: 15). Son las *Lecciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* el único documento que se aproxima a una reflexión sobre el tema. Podríamos entonces intentar una estructuración de algunas de las ideas que gravitan en torno a la estética que hagan posible acotar lo que el filósofo enunció sobre el asunto.

Desde el párrafo primero de las *Lecciones sobre estética*, es claro que la estética tradicional es para Wittgenstein

un malentendido, y ese malentendido reposa sobretodo en el uso de palabras como ‘bello’. La estética sobre la cual se irán desarrollando sus reflexiones críticas es la estética que se apoya sobre una teoría de lo bello que tiene sus orígenes en Kant. Para Wittgenstein, ‘bello’ es un adjetivo que en la vida cotidiana no desempeña un papel que sea útil para caracterizar a los objetos, es decir, cuando otorgamos la característica de bello a un objeto, no estamos hablando de nada preciso que le sea particular o propio a este objeto o que nos sea útil para referir el objeto que designa.

Dentro de los presupuestos de la estética está también la creencia según la cual debe existir una propiedad o grupo de propiedades comunes a todas las obras de arte; y la tarea propuesta a la estética sería la de “encontrar un conjunto de características que sean a la vez suficientes y necesarias para que un objeto cualquiera pueda ser calificado como obra de arte...” (Bouveresse, 1993: 34). Para señalar ese conjunto de características se han determinado una serie de *reacciones estéticas*, entre las cuales, por ejemplo, encontramos: descontento, disgusto o desagrado (reacciones que tienen además un sentido psicológico). Pero las cuestiones estéticas no tienen que ver con experimentos psicológicos, dice Wittgenstein: “la gente dice a menudo que la estética es una rama de la psicología. La idea es que una vez que estemos más avanzados, cualquier cosa —todos los misterios del arte— se entenderán mediante experimentos psicológicos” (Wittgenstein, 1992: 83). Sin embargo, la explicación estética, a diferencia de la explicación, no pretende rastrear las causas, no es una explicación causal. Wittgenstein concluye que entender los misterios del arte mediante explicaciones psicológicas es una idea estúpida, ya que la comprensión de los tipos de reacción que se activan en nuestra psique tras la contemplación de la obra de arte no es lo que nos permitirá construir una explicación de la obra o una explicación estética.

La explicación estética, por su parte, no se hace posible a partir de entender sus causas; para resolver

asuntos estéticos debemos servirnos de comparaciones y agrupamientos de casos; es así como se podrá decir algo a propósito de la obra de arte. Y la manera correcta de leer las obras es comprender. Estas ideas, que aparecen en las *Lecciones*, serán ampliadas en lo que llama *descripción suplementaria*: “una explicación del significado consistente en asociaciones, conexiones, comparaciones, analogías, ejemplos, repeticiones, invitaciones a destacar tal o cual elemento o a interpretar unos elementos desde otros...” (Bouveresse, 1993: 34). Dado que en estética se explica describiendo, o bien se describe en vez de explicar, puede sernos útil el siguiente ejemplo: “Rubens es respetuoso con la tradición iconográfica: el viejo Saturno devora a un niño pequeño, sujeta la guadaña con su mano derecha y se apoya sobre nubes en un paisaje cósmico. Goya por el contrario nada dice...” (Bozal, 2003: 14). Ejemplo en el que se hace evidente que la comparación y la descripción tradicionalmente explican la obra de arte.

Finalmente la estética, como valoración artística, es muy similar a una proposición (Wittgenstein, 1992: 100), dado que la proposición es, en el *Tractatus*, la descripción de un estado de cosas, y su posibilidad descansa sobre el principio de representación de objetos por medio de signos (Wittgenstein, 2005: 69); y en esta el nombre hace las veces del objeto, está articulada y se expresa sensoperceptivamente (Wittgenstein, 2005: 56). Al parecer, las cualidades anteriormente mencionadas las comparten la valoración artística y la proposición; es decir, la obra de arte, que se constituye como una manera de representar el mundo, se sirve del símbolo, el signo y la alegoría como herramientas para expresarse y la forma que tenemos para hacer una valoración artística es aproximarnos a lo que la obra de arte expresa, sirviéndonos a la vez nosotros, de los sentidos y de la percepción.

*

La segunda noción que nos ocupará es la noción de lo bello; noción que no es posible separar de la idea de estética. A propósito de la estética, “una ciencia que nos dice qué es bello es demasiado ridícula”, dice Wittgenstein al comienzo de la segunda parte de las *Lecciones sobre estética*. Esto se vincula con la idea que ya mencionamos, según la cual decir que algo es bello en realidad no nos dice nada a propósito del objeto.

Para Bouveresse, los adjetivos estéticos sirven para expresar reacciones totalmente ingenuas en personas incapaces de expresar un verdadero juicio; y reitera

la idea de que una apreciación estética, propiamente dicha, utiliza más bien palabras que corresponden a la noción de corrección. “Si queremos tener una idea de lo que significa la palabra bello en un contexto dado, hay que preguntarse ante todo a qué se parece una pregunta o una controversia sobre la belleza de algo en este contexto” (1993: 36). El carácter de la palabra bello es, o bien un adjetivo desde el punto de vista de la gramática, o bien una interjección, pero no parece ser interesante para la reflexión que Wittgenstein plantea en torno a la estética, donde sin duda *lo bello* queda corto en su tarea de referir los objetos de arte.

Para Wittgenstein, lo que hacemos cuando expresamos juicios sobre las cosas del mundo cotidiano, es una *evaluación*, y nos propone como ejemplos una serie de adjetivos que podemos usar al evaluar las muestras en una sastrería: “Si alguien esta examinando un número sin fin de muestras en una sastrería dice: ‘No. Esto es demasiado oscuro. Esto es demasiado llamativo’” (1992: 70). Un procedimiento similar podríamos seguir en la mayoría de las actuaciones de nuestra vida cotidiana, donde la forma de relacionarnos con el mundo se da a partir de una evaluación que yo construyo de los objetos y situaciones y que puedo, además, expresar por medio de adjetivos.

Con respecto a la obra de arte lo que somos capaces de construir en la interpretación tiene relación también con la idea de evaluar; podemos decir que tal pintura tiene una paleta muy fuerte o que la línea es agresiva o el dibujo débil o que en tal zona podría estar mas oscura; es decir, el mismo propósito evaluador o la misma categoría la puedo usar tanto para pronunciarme sobre un vestido como para hablar de las características formales de una obra de arte. Pero existe un número extraordinario de casos de evaluación; lo que hace, dice Wittgenstein, que no solo sea difícil, sino imposible describir en qué consiste la evaluación. Para describir en qué consiste tendríamos que describir todo el entorno (1992: 70). Es decir, los casos sobre los cuales podríamos adelantar una evaluación serían tantos como posibilidades de objetos en contextos diferentes; entonces nos veríamos obligados a describir cada uno particularmente, lo que haría al tiempo imposible una teoría general sobre ello.

Lo importante es que a partir de la idea de evaluación, perdemos de vista el asunto de lo bello y nos ocupamos del tercero de nuestros propósitos, lo correcto.



▲ Sin título. Fotografía: usuario Flickr Joost J. Bakker IJmuiden

*

La noción de evaluación, que será una forma de examinar, puede tener como propósito elegir o seleccionar; y el referente que le permite un criterio, al evaluar, será la idea de lo correcto. Solo cuando podemos separar las cosas del mundo cotidiano y los objetos de arte; lo correcto será aplicable a los objetos del mundo.

Los adjetivos que empleamos al hablar de las cosas del mundo pueden ser muchos y diversos y al mismo tiempo ser aquellos que usamos para hacer juicios estéticos, pero para decir que estamos de acuerdo con alguno de estos, o con su cantidad, o tono, o altura u otra característica particular, usamos la palabra *correcto*; por ejemplo, cuando nos referimos al tono de voz podemos decir que es muy bajo o muy alto, pero cuando creemos que es el adecuado decimos que el tono es correcto. La idea de lo correcto puede sernos útil para hablar de cosas que tengan que ver con la obra de arte: el color correcto, las proporciones correctas, el ritmo correcto entre otras muchas; pero para hablar de la obra de arte propiamente dicha, es decir, de su sentido o de sus referentes conceptuales, y no de

sus características formales, la idea de lo correcto no parece suficiente. Wittgenstein propone que "cuando hablamos de una sinfonía de Beethoven no hablamos de corrección. Entran en juego cosas completamente diferentes. No hablaríamos de evaluación cuando se trata de *lo tremendo* en arte." (1992: 71)

Y es, ahora, en torno a la idea de *lo tremendo* donde queremos centrar nuestra reflexión.

Clement Greenberg, sin duda uno de los críticos más influyentes del siglo XX, menciona en sus escritos, todos posteriores a las lecciones de Wittgenstein, algunas de las nociones que hemos presentado. Este crítico norteamericano ejerció como mentor del movimiento moderno en Estados Unidos y mantuvo una hegemonía crítica durante muchos años que le permitió instaurar los nombres de los expresionistas abstractos; asimismo, se ocupó mucho tiempo de presentar las reseñas de las obras de los pintores europeos que exponían en los museos norteamericanos.

El crítico, dice Wittgenstein, tiene un mayor dominio de la técnica, que consiste en disponer unas cosas junto

a otras, en confrontar casos diferentes para aproximarlos u oponerlos, en inventar casos intermedios, etc. (Bouveresse, 1993: 62). “A manera de ejemplo, dice Greenberg por su parte, muchos primitivos del pasado tuvieron que ser excéntricos, pero dudo que esa proporción sea hoy tan grande. Henri Rousseau —si los indicios no nos mienten— se convirtió en un primitivo pleno solo cuando, ya viejo, comenzó a apagarse su ingenio. Y Louis Eilshemius, que en su juventud había sido...” (Greenberg, 2002). En la cita anterior se hace evidente que el acercamiento a los artistas por parte de la tradición crítica se construye desde el propósito de comparar, relacionar, confrontar, etc., como ya lo habíamos mencionado.

Un artista cobra existencia y relevancia en la comparación que de él se construye respecto a otro, o en la comparación de una obra con otra o de una obra con otras cosas; así, la manera de explicar (comprender) artista y obra es justamente esta serie de relaciones. De esta forma no solo se explica la posición del artista, sino también su producción, la obra de arte.

En el mismo sentido: “la figura de la derecha de las dos niñas que corren hacia el primer plano tiene algo de infinita e incomparablemente emotivo, al fin y al cabo era un sublime ilustrador”, dice Greenberg (2002:139) en otro artículo, refiriéndose a Soutine, lo que nos permite constatar la idea de que el ejercicio de evaluación de obra y artista produce un juicio que, como ha dicho Wittgenstein, se hace posible a partir de aprender unas reglas. Las reglas para la crítica del arte moderno pueden tener que ver con presentar una descripción de las figuras que participan de la representación, para luego —a propósito de estas y con el ánimo de dirigir la mirada hacia lugares específicos de la discusión— construir una serie de adjetivos al tiempo que se menciona la destreza en el saber técnico por parte del artista. Si bien estas reglas pueden cambiar, para realizar la tarea crítica es necesario conocer aquellas que están en uso en un tiempo y espacio determinado.

En las lecturas del arte de vanguardia por parte de la crítica se han dejado de lado nociones que acompañaron la lectura *tradicional*, clásica, de la obra de arte, acerca de la idea de lo bello. Aunque siguieron haciéndose referencias a las ideas de sentimiento y emoción existentes en la obra, como en el caso del comentario mencionado sobre Soutine. La idea de *lo correcto* tampoco parece hacer parte del discurso que se construyó sobre la obra de arte. Y en un sentido amplio la lectura

de estos textos evidencia para el lector un propósito *evaluativo*, en el sentido en que lo propone Wittgenstein.

La noción que sigue sin aparecer es la de lo tremendo. Es decir, no se espera que la crítica utilice el término, pero la idea según la cual no sería posible la evaluación cuando se hablara de lo tremendo en arte presenta un problema. Dijimos que sobre la reflexión en torno a las obras del arte moderno lo que parecía entenderse en el discurso de la crítica era una evaluación, lo que inmediatamente dejaría por fuera la noción de lo tremendo, ya que en arte, si hablamos de lo tremendo, no hablamos de evaluación. Para el arte contemporáneo, y a diferencia del moderno, es claro que se construye un juicio sobre la obra de arte y parece que este juicio viene de una evaluación; las prácticas contemporáneas no presentan ningún interés por lo bello ni por lo correcto y, además, la crítica contemporánea no construye las reflexiones en torno a las obras y a los autores por comparación entre ellos sino por referencia a algunas instancias problemáticas en el amplio discurso de lo social: “en el paso de la década de los ochenta a la de los noventa, la denuncia social y política coexistió con el planteamiento crítico de una zona de fricción mucho más cercana al artista, tanto geográfica como psicológicamente: su cuerpo” (Guasch, 2003: 499). No hace la anterior reflexión, como es de esperarse, ninguna referencia a *lo correcto* y tampoco a *lo tremendo*.

Así, ni en el arte moderno, ni en el contemporáneo es clara alguna referencia a lo tremendo, no solo porque no se usa la noción —es posible que algunos críticos la utilicen—, sino que al parecer no encuentra en ninguno de los dos discursos un lugar.

La referencia a lo tremendo puede, finalmente, en la evaluación de estas formas de arte, constituirse en un adjetivo o en un juicio y son estos los que al parecer no resultan interesantes al esfuerzo que señala la noción. Es posible, entonces, que sea porque las miradas críticas sobre las dos maneras de hacer arte consideradas en este escrito se inclinan por evaluar la obra de arte, lo que dejaría al margen la capacidad de hacer evidente una reacción como la que sugiere la idea de *lo tremendo*.

La hipótesis es la siguiente: solo es posible hablar de lo tremendo en arte, cuando lo tremendo mismo es el juicio y la evaluación; siempre que aceptemos que con esta idea se agota lo que es posible decir sobre una obra de arte o, en el mismo sentido, cualquier cosa que se diga se convierte en algo *menor*, menos preciso, que esta idea.

Wittgenstein (2005) propone al final del *Tractatus* que de lo que no se puede hablar es mejor callar. No creemos que proponga que debemos callar sobre la obra de arte. Me inclino a pensar que es posible que lo que proponga es que de la obra de arte solo es posible decir que es tremenda y no es preciso decir más que eso.

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.

Lo tremendo es una idea, una reacción o un pronunciamiento sobre el cual no nos es posible decir nada más. Luego de él, se cierra la discusión, no debemos necesitar nada más. Lo tremendo no tiene que ver con el tamaño, con las figuras, con los colores, con la disposición o con cualquier otro argumento de la forma. Cualquier especie de traducción a otro lenguaje de una apreciación de lo *tremendo* dejará cosas en el objeto de juicio que serán *intraducibles*. La única posibilidad de traducir una obra de arte a la que se le otorgue la idea de tremendo, es lo tremendo mismo, no debemos argumentarlo ni adjetivarlo. Tiene sentido por sí misma.

Lo tremendo parece un criterio que debe ser compartido por una comunidad, pero no parece ser un criterio universal. Quienes compartan el criterio de lo tremendo sobre una obra de arte, comparten una manera similar de ver y leer el mundo. La obra de arte solo puede recibir este criterio; cualquier otro juicio que se entregue sobre la obra de arte la disminuye en su sentido. Es posible hablar de lo correcto, pero solo en cuanto a una pericia técnica, la obra de arte no es técnica.

Wittgenstein enuncia muy cortamente la idea de lo tremendo, y tal vez una sola de sus características: “no hablamos de evaluación cuando hablamos de lo tremendo”; pero nos dice también que lo tremendo tiene lugar en el arte.

La historia del arte es, sin duda, un ordenamiento y una jerarquización de evaluaciones sobre las obras de arte producidas a lo largo de la historia. Siguiendo a Wittgenstein, en la historia del arte no habría obras que pudieran recibir el criterio de lo tremendo, dado que estas están todas traducidas, evaluadas o interpretadas y entonces la idea de lo tremendo, sobre la que no es posible decir nada más, no tendría que ver con estas

obras. Es decir, lo tremendo no tiene que ver con la historia del arte. Si bien la noción de lo tremendo puede ser entendida como un superlativo —cuando hablamos de colosal y enorme, por ejemplo—, es claro que nos estamos refiriendo a la forma, o a las dimensiones específicamente, y, además, con estos dos términos, estamos tratando de traducir al lenguaje algo que seguramente nos sobrepasa pero solo en cuanto tiene que ver con el formato. En la idea de lo tremendo está el ser rebasado por el referente pero no solo en cuanto a sus calidades formales. Va mucho más allá.

Lo que se propone, desde la noción de lo tremendo de Wittgenstein, es un libro de historia del arte con un ordenamiento particular, como todos los libros de historia del arte; pero en vez de los comentarios sobre las obras, sus anécdotas, las referencias a sus creadores y las traducciones, un único criterio en la parte inferior de cada fotografía: Tremendo. Y ese criterio sería puesto de manera particular y autónoma por quienes mirarán la obra, ya que no parece posible obviar las evaluaciones construidas sobre las obras de arte y estas evaluaciones seguramente hacen parte de las obras mismas; es decir, la obra es también lo que sobre ella se ha dicho. Entonces del criterio de lo tremendo nos podríamos servir solo una vez y no sería posible aplicarlo a las obras de arte para que ellas circularan con esa idea. Sería un criterio propio. Un criterio privado.

Referencias

- Bouveresse, Jacques (1993). *Wittgenstein y la estética*. Editorial Universidad de Valencia.
- Bozal, Valeriano (2003). *Goya pinturas negras*. Madrid: Editorial Amigos del Museo del Prado.
- Greenberg, Clement (2002). *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós Estética.
- Guasch, Ana María (2003). *El arte último del siglo XX*. Madrid: Alianza Forma.
- Wittgenstein, Ludwig (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2005). *Tractatus Logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.



