

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 6 • 2019 • ISSN 2386-8449

## CONVERSANDO CON

“El producto del diseñador es un proyecto, el estado previo de un objeto”, Entrevista con **Norberto Chaves**, por **Fernando Infante**

El papel de la investigación y la teoría en diseño. Una conversación abierta, por **Fernando Infante** y **María Jesús Godoy**

## UT PICTURA POESIS

*Abandonar la escritura. Poesía experimental y manifiesta*, **Ignacio Gómez de Liaño**

## PANORAMA: FILOSOFÍA DEL DISEÑO

 Sección coordinada por **Fernando Infante** y **María Jesús Godoy**

Pensar el diseño, **Fernando Infante** y **María Jesús Godoy** (Coordinadores)

## TEXTOS INVITADOS

Estatus y estado del diseño más allá del objeto, **Pedro Medina Reinón**

Mar de Nubes. Cuerpo de Cristal, **Dionisio González**

## ARTÍCULOS

Understanding Design Aesthetics beyond Functional Beauty accounts, **Lucía Jiménez Sánchez**

Estética y diseño industrial: debates y controversias, **Joan M. Marín**

Del ornamento al delito. El diseño y la sociedad en Charles Baudelaire y Adolf Loos, **Jorge López Lloret**

When is Architecture not Design? **Saul Fisher**

Diseño y habitabilidad: una aproximación basada en los lenguajes de patrones, **Antonio Hidalgo Pérez**

Marcel Breuer: un diseñador global. Experiencias en el ámbito de la vivienda prefabricada, **Salvador J. Sanchis**, **Ignacio Peris** y **Pedro Ponce**

Diseño y artes escénicas: el papel de Oskar Schlemmer en *Das Triadische Ballett* y la actualidad de la Bauhaus, **Milagros García Vázquez**

Lo performativo en prácticas de arte y diseño actuales vinculadas a procesos de innovación social. El caso de *La Venezia che non si vede* y de *La borda*, **Tània Costa Gomez**

Articulaciones de la estética y el diseño. El caso de la evaluación a partir de la investigación dirigida en la carrera de diseño escénico de la Universidad de las Artes de Cuba, **Mara Rodríguez Venegas** y **Xiomara Romero Rojas**

## SUPLEMENTO

El diseño, la ciudad y un lápiz de labios, **Mercedes Espiau**, **Mar García Ranedo** y **Alejandro Rojas**

## RESEÑAS

EDITA

**SEyTA.**

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

## COORDINACIÓN EDITORIAL

**Anacleto Ferrer** (Universitat de València)  
**Francesc Jesús Hernández i Dobon** (Universitat de València)  
**Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla)

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

**Lurdes Valls Crespo** (Universitat de València)  
**Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

**Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

## COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol\*** (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño\*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

## DIRECCIÓN DE ARTE

**El golpe. Cultura del entorno**

## REVISIÓN DE TEXTOS

**Antonio Cuesta**

## TRANSCRIPCIÓN DE TEXTOS

**Álvaro G. Serna**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

# SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.

No hay cói.  
 método, de pen.  
 ión en general. In.  
 zar la forma para el n.  
 eptual por los orígenes  
 la, el objeto, la exposición.  
 storia, porque existe en el m. La ub  
 das sus raíces. Desde allí co. a panoram  
 n conceptual y donde el esencia del cono  
 “señado, como es el a al objeto y el di  
 onocido la inmar. a olvidada, o como  
 igen de. form. trozo de madera ar  
 a manera de. form. trozo de madera ar  
 comunicar. en la publicación  
 mundo. Seguin que. plos de la impor  
 eno en manos de las. nalidades porqu  
 te el método c. ara un. diendo de quie  
 les. A partir c. generar u  
 teria prima pe. ción de n. los. a  
 xto se puede. in.  
 ño, en proyec. amientos de u  
 a conscien. )

significado y ue  
 y inten.  
 te que cerca  
 los símbolos que an

Hable. mundo complejo  
 conjunto. elazan en lu  
 Pensar p. am. artuy  
 nitamente  
 ontrar su p  
 er consci. fijo, sino que  
 mas que está incrusta  
 Por un lado, la  
 trad. 2014)

Se.  
 le http://

Je crear visualidades. A partir de .  
 ellas la propia materia prima para un .  
 en que desde un texto se puede generar u. ir

Pensar en diseño, en proyección de nuev  
 posibles comportamientos de una colecti  
 presente como una consciencia del hecho que estamos elaborando, significac  
 nuestro entorno (..)

Cardoso, R. C. Rafael. (2014). *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify.

# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 6 • 2019

PRESENTACIÓN .....	7-8
CONVERSANDO CON .....	9
“El producto del diseñador es un proyecto, el estado previo de un objeto”, Entrevista con <b>Norberto Chaves</b> , por <b>Fernando Infante</b> .....	11-23
El papel de la investigación y la teoría en diseño. Una conversación abierta, por <b>Fernando Infante</b> y <b>María Jesús Godoy</b> .....	25-43
UT PICTURA POESIS .....	45
<i>Abandonar la escritura. Poesía experimental y manifiesta</i> , <b>Ignacio Gómez de Liaño</b> .....	47-95
Imágenes de Laocoonte n. 6, de <b>Isadora Gonzaga</b> .....	96-97
PANORAMA	
<b>FILOSOFÍA DEL DISEÑO</b> .....	99
Pensar el diseño, <b>Fernando Infante</b> y <b>María Jesús Godoy</b> (Coordinadores) .....	101-105
TEXTOS INVITADOS .....	107
Estatus y estado del diseño más allá del objeto, <b>Pedro Medina Reinón</b> .....	109-125
Mar de Nubes. Cuerpo de Cristal, <b>Dionisio González</b> .....	127-133
ARTÍCULOS .....	135
Understanding Design Aesthetics beyond Functional Beauty accounts, <b>Lucía Jiménez Sánchez</b> .....	137-149
Estética y diseño industrial: debates y controversias, <b>Joan M. Marín</b> .....	150-164
Del ornamento al delito. El diseño y la sociedad en Charles Baudelaire y Adolf Loos, <b>Jorge López Lloret</b> ...	165-182
When is Architecture not Design? <b>Saul Fisher</b> .....	183-198
Diseño y habitabilidad: una aproximación basada en los lenguajes de patrones, <b>Antonio Hidalgo Pérez</b> .....	199-215
Marcel Breuer: un diseñador global. Experiencias en el ámbito de la vivienda prefabricada, <b>Salvador José Sanchis</b> , <b>Ignacio Peris</b> y <b>Pedro Ponce</b> .....	216-230
Diseño y artes escénicas: el papel de Oskar Schlemmer en <i>Das Triadische Ballett</i> y la actualidad de la Bauhaus, <b>Milagros García Vázquez</b> .....	231-250
Lo performativo en prácticas de arte y diseño actuales vinculadas a procesos de innovación social. El caso de <i>La Venezia che non si vede</i> y de <i>La borda</i> , <b>Tània Costa Gomez</b> .....	251-258
Articulaciones de la estética y el diseño. El caso de la evaluación a partir de la investigación dirigida en la carrera de diseño escénico de la Universidad de las Artes de Cuba, <b>Mara Rodríguez Venegas</b> y <b>Xiomara Romero Rojas</b> .....	259-274
SUPLEMENTO .....	275
El diseño, la ciudad y un lápiz de labios, <b>Mercedes Espiau</b> , <b>Mar García Ranedo</b> y <b>Alejandro Rojas</b> .....	277-290

RESEÑAS .....	291
Walter Gropius. La vida del fundador de la Bauhaus, <b>Jorge Martínez Alcaide</b> .....	293-296
¿Qué significa pensar la política desde la estética? <b>Áger Pérez Casanovas</b> .....	297-299
Ideologías estéticas en los orígenes de la pintura moderna, <b>José Luis Plaza Chillón</b> .....	300-303
Sobre a estética, <b>Luis Carlos Pereira</b> .....	304-306
Músicas populares. Sociedad y territorio: Sinergias entre investigación y docencia, <b>Mar Alexandre Badenes</b> ...	307-309
La necesidad de la mirada antropológica sobre la literatura, <b>Pablo de Benito David</b> .....	310-314
A propósito de Chandler, o la novela policíaca como tratado filosófico, <b>Juan Evaristo Valls Boix</b> .....	315-318
Videre aude!, <b>Anacleto Ferrer</b> .....	319-321
La inaplazable memoria del dolor y el sufrimiento, <b>Antonio Notario Ruiz</b> .....	322-326
La alargada sombra de la pintura, <b>Raquel Baixauli</b> .....	327-328
Sondear la maravilla, <b>Juan Evaristo Valls Boix</b> .....	329-331
... Y lo sabes, <b>Marc Hernández Montoro</b> .....	332-334
Arqueologías de la modernidad en las artes. Ensayo estético, <b>Carlota Fernández-Jáuregui Rojas</b> .....	335-340
Estética de la Instalación, <b>Luis Cemillán Casis</b> .....	341-344
La Herencia de otra época, <b>María Jesús Godoy Domínguez</b> .....	345-347
Del <i>Theatrum Mundi</i> al <i>Gran Vidrio</i> , <b>Miguel Salmerón Infante</b> .....	348-349

Imágenes de **Isadora Gonzaga**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida por **Isadora Gonzaga**.

Los coordinadores de la sección *Panorama: Filosofía del diseño* agradecen a Antonio Molina Flores su colaboración.

la f

-para por una

rela  
y pe  
ustbu  
manen  
orma al ob  
engua olvida  
a un trozo de  
Cardoso en la p  
a dar ejemplos  
na sus funcional  
o y uso, dependie

se surgir la  
escifra una le  
y se la aplica  
Así, Cardoso  
comienza a dar ejem  
y cuestiona sus funciona  
significado y uso, dependi

“Las formas de  
un proceso de signific  
materialidad y lo  
encarnan los co

formas de  
de signif  
i y lo qu  
concep  
fo  
en el m  
esde all  
y donde el ige  
como es el p m  
la inmanencia cor  
a forma al objeto, un  
ngua olvidada, ng

Hablo también  
en conjunto con  
entrelazan en un  
Pensar para  
infinitamente el

una especie de un ua  
nonioso.  
l diseño y hacer diseñ  
nuestro mundo sensible.  
de construir el mundo, las  
car el proceso de su propio pro  
Seguindo mi método diseñar, m  
en manos? ¿Que materia prima es  
método que verbalizo en ese texto, c  
A partir de las palabras que constru  
ia prima para un collage, para un re  
o se puede generar un imagen para  
o, en proyección de nuevas o anti  
nientos de una colectividad. L  
onsciencia del hecho que estar

# LOCOONTE

RESEÑAS

1. (2014). Design para

7. S. Cáliz (2009)

la f

- para por una

rela  
y pe  
ustbu  
naris. 1  
llegar a e  
' autba  
rau

o fo  
en el m  
desde all  
y donde el ige  
como es el p m  
la inmanencia cor  
a forma al objet  
ngua olvidada, ngc

manen  
orma al ob  
lengua olvida  
a un trozo de  
Cardoso en la p  
a dar ejemplos  
na sus funcional  
o y uso, dependie

ormas de  
de signifi  
i y lo que  
concep  
ormas de  
de signifi  
i y lo que  
concep  
ormas de  
de signifi  
i y lo que  
concep

se surgir la  
escifra una le  
y se la aplica  
Así, Cardoso  
comienza a dar ejem  
y cuestiona sus funcion  
significado y uso, dependi

“Las formas de  
un proceso de signifi  
materialidad y lo  
encarnan los co

Hablo también  
en conjunto con  
entrelazan en un  
Pensar para  
infinitamente el

en una especie de un ua  
nonioso.  
l diseño y hacer diseñ  
nuestro mundo sensible.  
de construir el mundo, las  
car el proceso de su propio pro  
Segundo mi método diseñar, me  
en manos? ¿Que matéria prima esc  
método que verbalizo en ese texto, c  
A partir de las palabras que constru  
a prima para un collage, para un re  
o se puede generar un imagen para  
o, en proyección de nuevas o anti  
nientos de una colectividad. L  
onsciencia del hecho que estan

(2014). Design para

Cólio (2009)

*Arqueologías de la modernidad en las artes. Ensayo estético*

Carlota Fernández-Jáuregui Rojas\*



Simón Marchán Fiz

*Arqueologías de la modernidad en las artes. Ensayo estético*

Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2019

Colección Metamorfosis, nº 19

ISBN: 978-84-9012-998-2

Páginas: 575

Llegará el día, decía Virgilio en sus *Geórgicas*, en que el labrador halle, al trabajar la tierra con el arado, las ruinas sepultadas de otra época y contemple entonces admirado “sobre las abiertas tumbas gigantescas osamentas”. Son muy pocos los autores capaces de sobrevolar con una visión sinóptica las ruinas de la modernidad en las artes y llevar a cabo una labor arqueológica y retrospectiva con tal conocimiento que permita descubrir y ordenar desde el presente los fragmentos y los estratos históricos, teóricos y simbólicos sobre los que éstas se alzan. Pero más difícil todavía es encontrar quien, lejos de contemplar la modernidad como un paisaje detenido en sus relaciones y en sus momentos, sepa filtrarse e implicarse con generosidad por los desplazamientos internos de sus formas y describir la composición rítmica y dinámica de sus sedimentos. A tan valioso empeño podía sólo acceder un reconocido maestro como Simón Marchán Fiz, construyendo una obra de indudable referencia en la poética topológica de la modernidad y sus ruinas.

La monumental labor arqueológica que el profesor Marchán Fiz emprende en este *Ensayo estético* está compuesta por textos que, publicados entre 1974 y 2019, son ahora cuidadosamente reunidos y reelaborados. A lo largo de sus páginas, el autor no se detiene únicamente en el hallazgo de los yacimientos de la modernidad artística anclados al momento auroral de su instancia enunciativa sino, más bien, en descubrir los movimientos que trazan esas urnas y tegumentos bajo los estratos de la historia a través de sus “horizontes de posibilidad” y en el desbordamiento y extensión de sus propias figuras, pues natural es de la ruina el no ser nunca primera, sino siempre alzada –ruinas renacentistas, barrocas, románticas, modernas, etc.– sobre *el/lo original* inalcanzable. Este principio, que a nuestro parecer sostiene estructural y argumentalmente el libro, está en conexión con las paradojas mismas de *lo nuevo*, expuestas por Hans Robert Jauss en “Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad”, a saber, el dilema deícticamente insorteable de que *ahora* ya no es *ahora* y, por tanto, que lo nuevo es sólo aquello que se separa constantemente de sí mismo. Si con Baudelaire descubrimos que sólo la Nada es nueva –“*Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*”–, este

\* Universidad de Salamanca, España. [cf.jauregui@usal.es](mailto:cf.jauregui@usal.es)

proceso puede quizá encontrarse reflejado en el arco temporal y conceptual que Marchán Fiz dibuja entre la disolución de la forma artística romántica en la modernidad y la disolución que experimenta en la abstracción y en el caos de las vanguardias: “La modernidad acaba confrontándose consigo misma en cuanto recluye cada actualidad en el propio referente y la empuja a una imparable antigüedad” (p. 30). Lo nuevo, podríamos decir, sintetizando la vieja *Querelle* aquí recordada, es la desaparición del futuro haciéndose pasado.

En sintonía con la idea anterior, destacaremos en lo que sigue dos hilos que, como tramas principales del libro, entretejen su estructura y su sentido: *acontecimiento* y *desplazamiento*. El primero remite a la accidentalidad de lo moderno, en el doble sentido que el autor encuentra tanto en las *Lecciones sobre estética* de Hegel, donde lo sustancial se contrapone a lo accidental, como en *El pintor de la vida moderna* de Baudelaire con su oposición de lo fugaz (relativo-circunstancial) a lo ideal (eterno-invariable) y, el segundo, atiende a la “historia efectual” (*Wirkungsgeschichte*) e “historia conceptual” (*Begriffsgeschichte*) del arte, es decir, “como una elección reflexiva a partir de las condiciones de posibilidades artísticas que ofrece la historia moderna, supeditada a las condiciones y a los intereses de cada presente” (15). Con ello, Marchán Fiz trasciende, desestabiliza y remueve el detenido *acontecimiento* con la idea del *desplazamiento*, una “dinámica de las transformaciones” que se abre hermenéuticamente en lo que denomina los tres “horizontes de posibilidad” de las prácticas artísticas en la modernidad que, a su vez, se corresponden con las tres grandes secciones en que se divide el libro: “El estallido de los referenciales y la quiebra de la representación”, “La sublimación en la abstracción” y los “Nuevos pensamientos para los objetos y las imágenes”. Si en el primero aborda la pérdida de identificación referencial que sucede entre la imagen artística, su ideal y la realidad (desde la disolución del Clasicismo hasta el Cubismo), en el último examinará el desquiciamiento semiótico y semántico entre el objeto o el hecho artístico y la “situación”, dinámica e intercambiable, en la que éste se encuentra (Duchamp y el *ready-made*, la estética del desperdicio, el Dadaísmo, etc.).

Podemos así afirmar que la idea del *efecto* –tómese aquí el término en su jerga billarística– es causante de la transformación de un *accidente* estático (la historia concluida de los acontecimientos en cuanto hechos artísticos que caen, literalmente, delante de nuestros ojos) en un *desplazamiento* temporal y formal de las genealogías y discontinuidades, y que ello provocará “una expansión de las artes” en “direcciones imprevisibles” cuyo correlato será la correspondiente extensión en la definición misma del arte (253). Así, por un lado, si la belleza fugitiva y relativa que clama la *modernité* realiza un primer desplazamiento en lo que el autor denomina el “desbordamiento de lo bello” –planteado en el capítulo “La fealdad reta a la belleza en la pintura y la escultura” (67-99)–, por otro lado, la experiencia moderna sobre la pérdida de lo que llamábamos un aurático *el/lo* original, desembocaría en un segundo desplazamiento hacia la búsqueda de unos orígenes antropológicos, aquí representados en la querencia primitivista del arte según autores como Gauguin, Einstein o Picasso en su retorno hacia formas míticas y rituales –“Las nostalgias de lo primitivo” (181-197)–, por un lado, y en su vuelta, por otro, a los fenómenos naturales y las sensaciones que claman autores como Cézanne o Matisse en una especie de “protovisión” que pone en suspenso la percepción y la sensación –“El retorno a los fenómenos en la pintura moderna” (101-130)–, mediante la oscilación fenomenológica entre lo que el autor denomina la tendencia “autocéntrica” de la percepción hacia las formas y la tendencia “alocén-

trica” hacia la luz y el color (121-122). Esta oscilación constituiría el *efecto* activador por el cual un acontecimiento artístico y cultural concreto (la vuelta a los fenómenos) se manifiesta en un desarrollo histórico a partir de una serie de relaciones existentes “entre la figura y el fondo en el Impresionismo, de la luz y del color o del color en el Postimpresionismo o los modos de aparición del objeto en Cézanne” (122). Por ello, el autor propone la existencia de dos caras en la modernidad, que reúnen en su formulación componentes estáticos (accidentales) y dinámicos (deslizamientos): una “accidentalidad exterior” (vuelta a los fenómenos) y una “accidentalidad interior” (de los simbolismos y surrealismos en su retorno antropológico al “otro”, a lo interior animal, a lo primitivo ritual, etc.). De este modo, asoman a lo largo del libro términos que implican no sólo el hallazgo de un “yacimiento”, una “ruina” o una “quiebra” sino, más bien, la “cartografía” o “arqueología” de los “deslizamientos” y transferencias de aquello que se desborda, que rebasa y que rebosa, que se ramifica y metamorfosea. Quizá porque una de las lecciones que se desprenden de la historia de la Estética es que los hombres estamos destinados a tener que hacer algo con lo bello, aquello que sólo podemos soportar, en términos rilkeanos, transformándolo en otra cosa, emplazándolo a otra época, o desplazándolo hacia otro lugar. ¿Será ese mismo desplazamiento el que motive la “belleza de la indiferencia”, compañera de la angustia que causa todo lo que no parece reversible, que trazaría la línea desde el fragmento barroco, la alegoría y las naturalezas muertas (477) hasta Duchamp (466)?

No sólo las rupturas, los desgastes y excedentes motivan nuevos desarrollos –del mismo modo que, en términos freudianos, lo reprimido aflora en su repetición–; también las carencias crean –a manera de contrapaso– la emulación por el arte de aquello mismo que lo destruye y disuelve en cada momento. Así, “el artista moderno”, sentado en la roca de su *ahora* vacío, “a pesar de y precisamente por esta carencia”, desarrolla una dependencia de su época, escribe Marchán Fiz, mayor que en los historicismos “pues su modo radical de ser histórico, prendado de cada actualidad, auspicia una hipóstasis del presente” (31). Si con Baudelaire se instauraba en la conciencia poética el Tiempo destructor del Ideal, y con Bergson el Instante anegaba el interior de la percepción en el Sujeto, cabría encontrar un mismo gesto destructor en la poética de la velocidad y la estética de las máquinas (ferrocarriles, aviones, automóviles) y en las prácticas artísticas del tiempo moderno (fotografía, danza y, después, cine) que localizara la fuente de su placer en el displacer de no poder detener el instante, ese que un día fue tan bello. A este proceso dedica el autor el capítulo “La percepción artística dinámica en la pintura, la escultura y la fotografía” (131-180) donde estudia el modo en el que la “percepción estática tradicional es complementada o sustituida”, en un nuevo desplazamiento o deslizamiento, “por una percepción dinámica, cinemática”, cuyo acontecimiento-efecto habría de encontrarse en “los ritmos que imprimen en nuestras vidas las máquinas y la ciudad, promovida por los objetos móviles que invaden los nuevos paisajes industriales y urbanos” (133). Esta nueva percepción de la realidad y de la naturaleza hará del arte un medio para ver (con los desarrollos artificiales y fantasmales de la fotografía y la cinematografía) aquello incluso que el ojo no ve; es decir, que una agudísima sensibilidad y percepción, agitada y excitada cada día con una suerte de estímulos nuevos, nos lleva sin embargo, en nuevo contrapaso, a querer ver más allá de lo que vemos en la Naturaleza gracias al Arte, adentrándonos en aquella búsqueda al fondo de lo desconocido, nuevo ahora para nuestros ojos y nuestros sentidos, que desembocará en la sustitución de la *visión* por la *concepción* en Apollinaire

en su deriva hacia el cubismo y al arte conceptual (243 y ss.). Este mismo nuevo clima de la modernidad será el que conducirá, según el autor, a las prácticas futuristas, constructivistas y, a través de combinaciones sinestésicas de luz, velocidad y rugido de motores, a la abstracción: “En estas pinturas [se refiere a la serie de 1912 sobre *La velocidad del automóvil* de Giacomo Balla] los elementos del vehículo, en particular las ruedas en cuanto condensaciones retóricas, se desintegran en fragmentos”, intentando una imposible “representación simultánea de estadios sucesivos del movimiento” que, gracias a múltiples efectos lumínicos y de líneas oblicuas que parecen emular la velocidad del objeto móvil, provocan su desmaterialización “hasta bordear los umbrales de la abstracción” (147). La misma ansiedad que provoca en Monet, Renoir o Pissarro el cambio atmosférico a lo largo de una misma jornada, o el causado por la sucesión de las estaciones, se traslada en el intento de “captar espacialmente la simulación del movimiento” mediante la expresividad del cuerpo humano, sea en acciones suspendidas (Degas o Muybridge) o dinámicas (cronofotografías de Marey o en las danzas de Fuller) y ese intento gestual crearía en torno a la obra de arte tanto la abstracción (nuevamente, por la desmaterialización que provoca el movimiento a través de superposiciones, transparencias y ritmos en las obras de van Gogh, Russolo o Balla) como el Cubismo, entendido como un dar vueltas a un mismo objeto para reconstruir las sucesivas apariencias en la duración de la visión –“Meditaciones estéticas’ sobre el cubismo y el futurismo con sus fugas” (199-254)–. El Cubismo, con su serpentina danza alrededor del objeto, sería también efecto de otro deslizamiento, caracterizado como “rehabilitación de lo sensible”, es decir, “una sensibilización hacia la materia y hacia una nueva ‘cultura de los materiales’”, que llevará al “*ready-made* de Marcel Duchamp y del *objet trouvé* dadaísta surrealista” (252-253).

Desplazamiento y accidentalidad se estrechan especialmente en las mencionadas “nostalgias de lo primitivo”, donde “los artefactos y los objetos rituales de los ‘pueblos primitivos’ se inscriben en una estética del acontecimiento que se gesta en el transcurso de una temporalidad; en ella los cambios de funciones y significados impulsan nuevos puntos de vista, nuevos pensamientos, aquel ‘extrañamiento’ duchampiano, espacio-temporal y semántico, tal vez irrecuperable, de lo que ha sido desterritorializado” (196). De igual modo, Picasso es representado en su “voluntad agresora, disgregadora, impertinente, resistente” (297) estrechándose su figura a la del Nietzsche de la *II Intempestiva*, capaces ambos de subirse a las ruinas y de mirar por encima de ellas: contra la historia, por encima de la historia, más allá de ella. El pintor es, en efecto, retratado en este capítulo –“Un artista moderno intempestivo: P. Picasso” (255-297)– en relación al ademán nietzscheano en continua transgresión, soledad y resistencia hacia sus contemporáneos; en su fortaleza; en la creación de discontinuidades a través de la intertextualidad y diálogo con el arte antiguo y clásico y en su proteica pluralidad de estilos.

Si, tal como planteábamos, el artista moderno era capaz de perseguir aquello mismo que destruía su arte (gesto de radical, bellísima y congruente destrucción, por otra parte, también muy nietzscheano), la sección central del libro, dedicada a la abstracción, demuestra cómo un mismo impulso antirrealista y antinaturalista desemboca *abstraído* en las formas y, a fuerza de introducirse enajenadamente en ellas, abre el espacio abstracto, como un gesto de retorno hacia la Idea, vuelta quizá a aquel *Ideal* que en Baudelaire impidiera el *Spleen*, alcanzado ahora mediante los procedimientos de idealización y estetización que acompañan el trabajo de abstracción: si lo nuevo,

proponíamos, era aquello que se escinde continuamente de sí mismo, lo abstracto podría igualmente definirse como lo que se separa o aísla de todas sus determinaciones accidentales. Vuelta entonces al binomio de Hegel, ahora desde el fin del arte, para encontrar en lo *abstracto-abstraído* (lo sustancial disuelto) el principio de todo arte. De ahí, según el recorrido por el que nos lleva Marchán Fiz –“El ‘principio abstracción’ en sus poéticas aurales” (301-342)–, que Kandinsky reclamara una “nueva época”, Malévich “el grado cero” y Mondrian “la nueva imagen”, algo en realidad no ajeno a la nueva *dispositio* que parecían exigir Duchamp o el arte *Merz*, y que haría de la *colocación* una nueva manera de ver las cosas, en sintonía con la idea de *procedimiento*, según la terminología de Shklovsky (384): se trata entonces de una “*abstracción instauradora*” capaz de simbolizar y realizar nuevos mundos. El “giro espiritual” del arte abstracto en Kandinsky tiene que ver con el “giro verbal” del pensamiento en Mallarmé, Saussure y Shklovski, que Marchán Fiz encontrará en la vuelta de la arquitectura sobre sí misma: el arte abstracto tiende al poder del lenguaje para invocar –en su sentido primero de *incipit*– la palabra en la mente del oyente como si se tratara de un impulso corporal, un signo gráfico y un sonido (306ss.). Porque, podemos afirmar, la música es el *efecto* de la poesía que hace devenir el *acontecimiento* del cuadro en el *desplazamiento* de la abstracción. Porque entrar en el cuadro es entrar en el poema, y entrar en el poema es entrar en la mente, donde se halla la Idea, lo más parecido a la Nada. Y, de nuevo, es la Nada el único verdadero *principio*.

El *shock* que Benjamin encontrara en la experiencia poética moderna de Baudelaire nos parece similar al momento de revelación que ante la Nada abstracta experimentó Kandinsky, según el relato del propio pintor sobre el que lúcidamente reflexionará Marchán Fiz (313): “Y de repente vi por primera vez un cuadro [*El almiar de heno* de Monet]. Que esto era un almiar de heno, me lo aseguraba el catálogo. No lo podía reconocer. Este no reconocer me era penoso [...] Sentí claramente que el objeto faltaba en este cuadro. Pero inconscientemente se desacreditaba también el objeto como elemento imprescindible del cuadro”. Este “amor a última vista”, por utilizar la expresión benjaminiana, que sucede aquí entre el pintor y el objeto, se transformará en el *adiós a primera vista*, podríamos decir, que caracterizaría la experiencia artística de la inobjetividad y del *ready-made* con respecto a la disolución del objeto y al extrañamiento de su “situación” mediante una nueva “inscripción” o, respectivamente, con la “objetividad potenciada” y la “descontextualización de las citas” en la nueva arquitectura –aspectos tratados en los capítulos “La “inobjetividad ” como grado cero de las formas (343-384); “La transfiguración artística de los objetos en la estela de una intuición kantiana” (445-482), y “La arquitectura como crítica de su lenguaje y la abstracción potenciada” (403-442)–.

La liberación del objeto –cuya forma “no modal” referiría Roland Barthes en *El grado cero de la escritura*, obra invocada por Marchán Fiz en su correlato con la pintura y la arquitectura (374 y 405-406) y desde la que, creemos, podría definirse un nuevo *modus*, no marcado, para lo *modernus*– llevará a Duchamp a la “anestésica” o “indiferencia visual” (466-471) y a Malévich a encontrar “la construcción de las formas a partir de la nada” rompiendo con la forma en cuanto dialéctica cerrada o clausurada –de nuevo resulta pertinente (y seductor) apuntar la existencia de un paralelo con la deconstrucción que se efectúa sobre el estructuralismo lingüístico–: “Pero yo me he transformado en el cero de las formas y he ido más allá del 0-1” (Malévich *apud* Marchán 322). Y, siguiendo la teoría de los desplazamientos, lo que podríamos llamar el

*contrapaso de la abstracción* será –por efecto de la “función poética” que después definiera Jakobson–, la *construcción* o, posteriormente, el *arte concreto*.

Así como la ruina entrega su cuerpo a la naturaleza, que con sus fuerzas la invade y con sus raíces la abraza, dándole un nuevo lugar y sentido, así la obra de Marchán Fiz evita el “pensamiento binario” sobre el arte y la clasificación estática y absoluta de las vanguardias, para conducirnos a un espacio abierto de significación, dominado por los “entrecruzamientos”, las “líneas de fuerza”, las tensiones y “confrontaciones irresueltas” (542) que mueven con sus “horizontes de posibilidad” estas admirables *Arqueologías sin fin*.

Las arqueologías aquí trazadas son la huella de una modernidad viva y en movimiento, mudada entre los capítulos que la sostienen, como si se tratara de las fases de metamorfosis que componen la imagen de una siempre sucesiva mariposa. El *Ensayo estético* de Marchán Fiz, fruto de una labor realizada a lo largo de una vida dedicada a la docencia, a la escritura y al pensamiento es, a su vez, *imago* de otras “Metamorfosis”: las de la excelente colección dirigida durante más de dos décadas por José Luis Molinuevo en el área de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad de Salamanca quien, con este último título, pasa el testigo a Domingo Hernández Sánchez como director de la colección.

Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 14 de diciembre de 2019.  
 En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.



“Lo impreso exige una humildad de espíritu por cuya falta muchas de las bellas artes se tambalean ahora en experimentos de autoconciencia y sensiblería. No hay nada simple ni aburrido en lograr una página transparente. La ostentación vulgar es el doble de fácil que la disciplina”.

Beatrice Warde, *The Crystal Goblet, or why printings should be invisible* (1930)

“El diseño que es objetivo, comprometido con el bien común, bien compuesto y delicado, constituye la base del comportamiento democrático”.

Josef Müller-Brockmann, *Grid and Design Philosophy* (1981)



EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA  
Institut de Creació i  
Innovacions Educatives

UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA  
Departament de Filosofia

UNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA  
Unitat Docent de Didàctica  
de l'Expressió Plàstica,  
Facultat de Magisteri

UNIVERSIDAD DE  
SEVILLA  
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA  
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

**UAB**  
Universitat Autònoma  
de Barcelona

UNIVERSIDAD  
DE SALAMANCA  
CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL  
Departamento de Filosofía, Lógica y Estética