

LAOCOONTE

RÉVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

UT PICTURA POESIS

Versos de amor insensato, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Batori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Batori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

MISCELÁNEA

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

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 Y TRADUCCIONES

Antonio Cuesta



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.



LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por Mar García Ranedo y Fernando Infante	11-21
UT PICTURA POESIS	23
Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, Antonio del Junco	25-26
<i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de Antonio del Junco	27-47

PANORAMA

FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Bátori** (Coord.) 51-55

TEXTO INVITADO

El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins**.
Traducción de **Andrés Luna Bermejo**

ARTÍCULOS

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins,
Paloma Atencia-Linares

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue
(2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy,
Milagros García Vázquez

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattinia**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

MISCELÁNEA	277
En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, Alejandro Lozano	279-293
Invencción: arquitectura sin Arquitectura, José Antonio Ruiz Suaña	294-311
RESEÑAS	313
Frente a frente: los dos Cioran, Joan M. Marín	315-316
Retazos de una estética no escrita, Francesc J. Hernández i Dobon	317-319
La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, Jorge Martínez Alcaide	320-322
De la ficción como método de conocimiento. Áurea Ortiz Villeta	323-326
Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, César Moreno-Márquez	327-331
Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, Guillermo Ramírez Torres	332-335
Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, Raquel Baixauli	336-338
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, Javier Castellote	339-342
Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, Raimon Ribera	343-345
Y tú, ¿por qué eres negro? Carlos García Martínez	346-350

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.



A photograph of a small, weathered building with a tiled roof and peeling blue and white paint, situated in a vast, open landscape. The building is the central focus, surrounded by dry grass and a clear sky. The overall image has a dark, teal overlay.

LOCOCENTE

RESEÑAS

Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento

César Moreno-Márquez*



Luis Puelles

Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento

Madrid, Abada, 2017

ISBN: 978-84-16160-96-9

Páginas: 232

No deja de resultar interesante, cuanto menos, que tras habernos ofrecido un exhaustivo y extraordinario estudio sobre Daumier, Luis Puelles, Profesor Titular de Estética en la Universidad de Málaga nos ofrezca este ensayo sobre *Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento*. El interés procede del hecho de que después de habernos introducido de lleno y con sabia maestría en la realidad de la vida cotidiana, completamente mundanizada, tal como supo retratarla Honoré Daumier como testigo excepcional y crítico de la misma (*Honoré Daumier. La risa republicana*, Madrid, Abada, 2014), Puelles retorna a lo que podríamos considerar como el originario impulso de su ya abundante producción filosófica, acercándose a la inmanencia y soberanía de la Imagen (que ya exploró con *La estética de Gaston Bachelard* (2002)) y a la experiencia de trascendencia “desordenada” respecto al mundo que la actitud natural considera real, estudiada en su ensayo sobre *El desorden necesario* (2005). En esta ocasión el pulso se torna, a mi juicio, más intenso y arriesgado, más radical y exigente, lo que, tratándose de la vida filosófica del pensar, es de agradecer por completo. Aquello que aquí se nombra como “sin mundo” no es ya –así tendemos a pensar sin pensarlo dos veces- ni lo meramente fantástico, ni lo surreal, ni lo abstracto; el “sin mundo” de la Imagen también se da en esos ámbitos, sin duda, pero cuando se trata de comprender en profundidad la plenitud de la inmanencia soberana de la Imagen es necesario probar ese “sin mundo” *a fortiori*, en las imágenes que sin más, retinianamente, tenemos por “realistas” –o aparente, o simulacralmente “realistas”. En efecto, podemos tener la tentación de considerar que “salimos del mundo real” simple y llanamente por medio de lo fantástico inverosímil (de hecho, así comienza el estudio), o por medio de la surrealidad o, en especial, por medio de la abstracción en el siglo XX, pero a Puelles le interesa mucho más el “Sin mundo” de la Imagen misma, concentrada en sí, lo que, desde luego, obliga a quien se acerque a la lectura de *Imágenes sin mundo* a una cierta (y que debe ser bienvenida) exigencia. Por otra parte, de cara a comprender la ubicación de este estudio en la trayectoria del autor, debemos atender a la perspectiva, decisiva, del vector fenomenológico-hermenéutico de la extrañeza y el extrañamiento, justo en la medida en que aquella inmanencia exige que nos extrañemos de las *tramas de mundo* desde las que acomodaticiamente solemos valorar la imagen (en este sentido, habrá

* Universidad de Sevilla, España. cesmm@us.es

que recordar que, aparte de otras incursiones en la temática, Puelles fue editor de un excelente monográfico sobre *Poéticas del extrañamiento* de la revista *Contrastes* de la Universidad de Málaga (vol. XXI, núm. 3 – 2016)). Aquí se trata de un extrañamiento más puro, sin ceder a psicologismo, aspaviento o exotismo *ad usum populi* algunos... para recuperar, si se me permite utilizar este término en su acepción más radical, el *exotismo* de la imagen.

El ensayo, de excelente factura expresiva –y con la indiscutible calidad habitual de presentación de Abada-, se compone de dos partes, según se trate (Parte I) de una “genealogía de la imagen (hasta hacerse) moderna” (pp. 29-103), o bien, y es esta segunda parte la más densamente filosófica, de la “soberanía y extrañamiento de la imagen artística” (pp. 107-213).

El estudio toma como uno de sus puntos de partida la tesis de Deleuze acerca de la relevancia del *simulacro* (pp. 14-17) y la idea orteguiana acerca del arte como *irrealización* (pp. 17-20), tal como se presenta en *Ensayo de estética a modo de prólogo* (1914), según la cual el arte tiene como condición previa la “abolición de lo real” y, por ello, ha de tornarse “desobediente” respecto a lo que solemos llamar “realidad” (me atrevo a recomendar, en este sentido, la relectura de algunos pasajes de *Ideas I*, de Husserl, en especial sobre la “modificación de neutralidad” (*Ideas I*, §§ 109-114)). Todo el ensayo de Puelles gira en torno a esta *irrealidad* de lo que, sin embargo, vemos en ocasiones (las más metodológicamente interesantes) como aparente *re-producción* o *re-presentación* (figurativa) de lo real. Se dejan recordar con facilidad, en tal sentido, los “islotos de inverosimilitud” a que se refería Ortega en su *Meditación del marco*. Puelles recurre también a Lévinas, Sartre o Blanchot, lo que le permite dejar pistas abundantes y más que provechosas para que un lector interesado pudiese desarrollar esta vía tan fructífera. De Blanchot nos recuerda Puelles que sostenía que “la imagen exige la neutralidad y la desaparición del mundo, quiere que todo regrese al fondo indiferente donde nada se afirma, tiende a la intimidad de lo que subsiste aún en el vacío: ésta es su verdad” (p. 25).

En la primera parte (*Genealogía de la imagen (hasta hacerse) moderna*), Puelles nos propone un recorrido en torno, según sus propias palabras, a episodios, acontecimientos y umbrales “heterógeneos” que nos permitirían comprender la génesis del “Sin mundo” o de la soberanía y libertad de la imagen. En primer lugar, reivindica el pensamiento en torno a la singularidad/*haecceitas* de la Imagen (a través de lo “representado” en ella), a fin de cortar el hilo que vincula a la Imagen con aquello que eidéticamente representa. En la plenitud de su presencia en la imagen como imagen, una jarra no es meramente “una/la” jarra, sino *esa* jarra. Lo que platónicamente la devaluaría, en tanto imagen la ensalza o potencia precisamente en su presencia. De este modo, se revela que en el fondo del “Sin mundo” late un “Sin idea”, para lo que resulta de utilidad la crítica nominalista antiplatónica. A tal efecto, un primer hito es, en el recorrido que propone Puelles, la *Naturaleza muerta*, lo que por nuestros lares llamamos “bodegones”, en los que las cosas concretas ya no valen simplemente por lo que *significan*, sino en tanto *aquel* vaso o *esta* flor, etc. cosas no reducidas a o menguadas en su singularidad, sino al contrario, realizadas en ella y (como) aisladas del mundo. No se trata de que la jarra como imagen re-presente a una jarra; es la Imagen la que se torna soberana. De aquí la relevancia del hiperrealismo y la meticulosidad en el detalle (pp. 41-42), en tanto es la imagen misma la que debe convertirse en cosa; no la cosa en imagen. Parece que se tratara de ir de la imagen a la realidad, pero en verdad se trata de que la imagen ocupe

el lugar de la realidad, de modo que no nos impulse a convertirla en deudora de la cosa real. Ella, la imagen, es la realidad misma. Junto a la meticulosidad, el aislamiento será decisivo de cara a la soberanía de la imagen (pp. 47-51).

Amén de las “naturalezas muertas” (cap. 1 de la primera parte), Puelles toma como referencia de la “irrealización” de la imagen los *grutescos* (cap. 2, pp. 53-66) hallados en el *Domus Aurea*, en el subsuelo romano (siglo I), que con sus caprichos, extravagancias, inverosimilitud e irrealidad, se resisten, como *figurales* (no como *figurativos*) a la significación discursiva, llegando su influjo hasta comienzos del siglo XVI. El tercero de los capítulos de esta primera parte es de los de más difícil acceso. En palabras del autor, “demasiado expansivo” (p. 82). Parte Puelles de la sustitución de la cosa por la imagen, en la medida en que el ser humano se experimenta exilado de un mundo razonable y consistente. La *expulsión del paraíso* exige que debamos (*re*) *crearnos*. Dicho motivo de la expulsión prolifera entre los siglos XIV y XVII (p. 69 y ss.), suponiendo la rebelión de la fantasía contra la razón (para lo que Puelles se centra en la imagen de la manzana tentadora en el momento del pecado original, siguiendo algunas pistas sugeridas por Milton en *El paraíso perdido*). El objeto tentador es la Imagen (p. 71): una alteridad que se incuba en la mismidad (pp. 72-73). En el camino de esa expulsión del Paraíso que se refugia en el poder seductor, diabólico, de la Imagen por sí misma, Puelles, en desplazamientos atrevidos y tremendamente sugerentes, nos conduce a la melancolía provocada por la Imagen crecientemente recluida en la interioridad cartesiana (p. 75). De este modo la Imagen va perdiendo el mundo, difuminándose la separación entre mundo real y subjetividad. El camino conducirá a la Imagen iniciática tal como la descubre la fotografía en sus imágenes inmobilizadas de espacios vacíos...extrañantes. A modo de ejemplo paradigmático, Puelles toma guía el vínculo entre melancolía y ciudad en la fotografía incipiente o, por ejemplo, en Giorgio de Chirico. El cuarto y último de los capítulos de esta primera parte aborda el vínculo entre la soberanía de la imagen y su representación coherente y legible en la supresión de la narración. A juicio de Puelles, “el cuadro como unidad de efecto visual y, de acuerdo con ella, el valor de sorpresa y *appel* (...) nos sitúan en la pista de lo que más tarde, ya en el XIX, será la soberanía de la imagen en presencia, la cual concentra sus estrategias en no dejarse reducir a representación “legible”. La supremacía de la narración como un factor que pudiera creerse esencial a la pintura es un paso adelante en la conquista de la imagen moderna por sustraerse de cuanto no sea ella misma” (p. 89). Puelles propone una lectura en clave ontológica de lo sucedido a la imagen en el camino hacia su soberanía, cuando comienza a perder relevancia la sustancia y la idea en favor de la impresión, decisiva para la *potencia de presencia* de la Imagen (p. 93). Estamos a las puertas de la autonomía impresionista de la Imagen, pero ya sin compromiso con algo real/existente (p. 94); y asimismo, en la radicalización del fenomenismo (p. 97), a las puertas del ámbito inmenso que se abría a la fotografía en la microscopía, la imagen abstraída, el primer plano y, en general, las inmensas posibilidades de la *ultraevidencia* de la imagen gracias al dispositivo fotográfico (p. 97), lo que permitiría pensar en la categoría de *lo inmóvil* (p. 99), donde parece que la vida queda extrañamente paralizada. Puelles concluye la primera parte de su ensayo dejándonos en ascuas respecto a la posibilidad de que precisamente haya que ir a buscar el vínculo entre la potencia de presencia y los afueras de la representación. “Las imágenes *modernas* –nos dice- instauran exteriores al signo; y es para esto para lo que desplegarán las fuerzas y resistencias que (nos) las hacen irreconocibles y extrañantes.

Creatoras de disonancias en el interior de la identidad, resquebrajándola, incubando en ella los vértigos de los des-reconocimientos” (p. 103).

La segunda parte aspira, con acierto y muy sugerentemente, a conducirnos por el camino de la *querella de los signos y las imágenes* a fin de alcanzar a comprender la relevancia del extrañamiento, más no en imágenes que, digámoslo rápidamente, sugieran de inmediato lo extraño o lo extrañante, sino a través de las imágenes que se apartan de lo evidente (pp. 108-109) (yo quizás habría preferido decir “obvio”). Para ello le resultará decisivo acercarse a Manet (cap. 6), lo extraviado (cap. 7), Chirico (cap. 8) y el extrañamiento (surrealismo). El cap. 5 es de transición a efectos de recoger los logros alcanzados: crisis de la mimesis, progresiva autonomización de la imagen, relevancia de la imaginación en la creación, importancia de lo raro e imprevisto (por ejemplo, en el collage), realce de la vivencia, así como de lo raro y grotesco, lo feo o lo interesante... Todo ello contribuye a la disminución de la distancia protectora que antes parecía ser propia del arte.

El cap. 6 está dedicado a Ingres, Goya y Manet, y en él se vuelve sobre la querella de los signos y las imágenes, en la medida en que éstas ya no se dejan medir o calibrar por su referencia a relatos, historias, referentes reales o significados. La imagen atrae cada vez más la atención, se *absuelve*, se torna crecientemente *absoluta*, aumentando con ello su poder de fascinación. Así, todo va llenándose de fantasmas (p. 142), si bien no se los ha de entender al modo usual, y comienza la absolutización, que deja de contradecirse con el presunto “realismo” del retrato o de la escena representada, pasando a transcurrir “interiormente”, por lo que será difícil valorarla y estimarla adecuadamente si se carece de suficiente sensibilidad para con la obra de arte. Puelles lo resume muy bien: “Extraviadas del mundo de los signos continuos y complejos, estas imágenes fantasmales interrumpen el juego, lo paralizan, apareciéndose sin dejarse atrapar por la significación clausurante y estabilizante. La imagen-fantasma *figura en falso*: “Si sólo aparenta parecerse, sin parecerse realmente, ¿no será una apariencia (*phantasma*)?””, se preguntaba el Extranjero del *Sofista*. El arte moderno, donde se acogen aquellas imágenes de dudoso crédito, es el destino de las apariciones vengándose, o mofándose de, las copias sumisas a lo real” (p. 147). Con ser extremadamente valiosa y eficaz esta referencia de la potencia *figural* de la presencia al poder del *simulacro*, no estoy seguro, en sentido fenomenológico, de si es esa referencia al simulacro el recurso más idóneo. En el caso del tránsito a la soberanía de la imagen en la abstracción, el modelo que propone la referencia al simulacro perdería validez. Y como indiqué, este modelo (el del simulacro) sigue aún siendo deudor de la realidad... si bien no en tanto afirmada directamente, sino en cuanto traicionada o engañada.

El cap. 7 (*La visión irreductible: extravío, fascinación e ilocalizabilidad*) aborda tres rasgos constitutivos de la imagen-fantasma en lo que sería su ontología. A saber: quedar en extravío respecto al mundo compartido; imponerse en términos de fascinación, y permanecer en estado de ilocalización (p. 149). No se trata ya del desenfreno de las imágenes, sino sobre todo de su “desarreglo” o “extravío”. Podemos comprenderlo recurriendo a lo que llamaba Caillois el *encantamiento* que se infiltra en lo real (más que a lo *fantástico*, que choca frontalmente con el mundo real). Con el extrañamiento, hacia finales del XIX, nos situamos en el corazón de la soberanía de la figuralidad de la imagen en tanto desvinculada –de aquí su carácter fascinante– de un mundo narrable/razonable. Finalmente, la *ilocalizabilidad* impide discriminar con certidumbre lo que permanece fuera, en la imagen misma, y lo que corresponde a quien la contempla y

se deja fascinar por su potencial de extrañamiento. Lord Chandos y Roquentin (*La náusea*) lo ejemplificarían bien.

Los caps. 8 y 9 se consagran a la *pérdida de la evidencia* (con especial referencia a Nietzsche y Chirico) y a lo *desacogedor* y *extrañable*. Ya he insistido en este pormenor. Si bien es cierto que hay que pensar en términos de crisis de la evidencia, ocurre aquí como con respecto a la observación que hacíamos respecto al simulacro. La obra como tal no va contra la evidencia, sino más bien contra lo obvio. Habría, pues, que hilar fino fenomenológicamente de cara a establecer algunas distinciones que sin duda enriquecerían el ya de por sí exquisitamente sugerente texto de Puelles. La potencia de presencia y la propia inmanencia portan, e incluso refuerzan, una *patencia* de la imagen o incluso una *evidencia* que no se contradice con su poder de extrañamiento. Por ello, tal vez tendría una mayor eficacia la noción de *obviedad*. El *Cadeau* de Man Ray posee una apabullante evidencia y a la vez se aparta por completo de lo obvio. Pero lo que Puelles quiere decir se deja entender en cualquier caso y parece ir en esta línea. En verdad, la *potencia de presencia*, ¿no queda mermada si no se asume una evidencia “distendida” y de amplias miras? En el modelo de enorme interés que se nos propone, la crisis de la evidencia deriva, como no podía ser de otro modo, a la categoría general de *enigma*, para cuya exploración se recurre a Chirico. En el cap. 9, sobre *Iluminaciones profanas*, Puelles despliega un conjunto enorme de sugerencias que abarcan el concepto de *ostranenie* (singularización, extrañamiento) de Schlovski, la *epojé* de Husserl, el *efecto-extrañamiento* de Brecht o lo *Unheimlich* de Freud y el surrealismo.

Habría comprobado el lector que quien hace esta reseña se siente filosóficamente fascinado por la problemática que con tanto buen hacer, maestría y enorme capacidad ha abordado Luis Puelles. Es el suyo un texto realmente *de agradecer*. Yo mismo, si se me permite, hice algunas modestas contribuciones a este tema en “Rostros sin mundo” (si bien me refería aquí a un tema diferente del de la obra de arte), “Logos/Collage” o “Neutralidad e infinito” (todos accesibles en “César Moreno”-Academia Edu).

En suma, estamos ante un ensayo consistente y, al mismo tiempo, atrevido en sus grandes movimientos y tremendamente sugerente, que brinda muchas pistas al lector interesado, introduciendo a la reflexión sobre el arte en los fondos fascinantes y extraños de la inmanencia de la Imagen, en su soberanía, pidiéndonos que hagamos el esfuerzo, como receptores, del verdadero desafío al que la obra de arte nos invita, en torno a ese “Sin mundo” que tan magistralmente nos ha invitado a pensar y sentir Luis Puelles. Se confirma, así, a mi entender, como una referencia imprescindible no sólo en el Área de Estética y Teoría de las Artes, sino en el ámbito global del pensamiento filosófico español más actual y vivo.



EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

