

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 8 • 2021 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Jaume Plensa, por Mar Plensa Guijarro

UT PICTURA POESIS

'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', Llorenç Barber

PANORAMA: APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO

Aperturas y derivas del arte sonoro, Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado (Coordinadoras)

CONVERSANDO CON

Conversando con Félix Blume, por Susana Jiménez Carmona, Carmen Pardo Salgado

TEXTOS INVITADOS

Los casetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, Francisco J. Rivas (Tito Rivas), Francisco Ávila Coronel

Noticias en Tierra de Nadie, de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, Miguel Álvarez-Fernández

ARTÍCULOS

Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías

Del entorno sonoro y la instalación

Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración

Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras

Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras

La idea del eterno retorno en mi trabajo

Sobre arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021)

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)
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

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **Mª Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (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** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **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



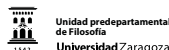
Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.

SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

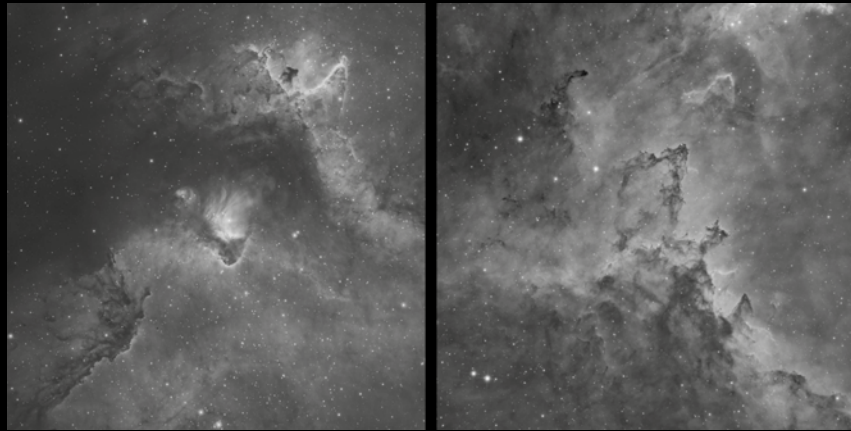


LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“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 8 • 2021

PRESENTACIÓN	7
CONVERSANDO CON	9
Conversando con Jaume Plensa , por Mar Plensa Guijarro	11
UT PICTURA POESIS	27
Presentación 'Vete tú a saber', de Llorenç Barber, Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado	29
'Vete tú a saber. Fragments d'una partitura/lámpara visiva', Llorenç Barber	31
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 8, de Vicent Peris	44
Vicent Peris, estética y astrofotografía, Fernando Ballesteros	46
PANORAMA	
APERTURAS Y DERIVAS DEL ARTE SONORO	49
Presentación, Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado (Coordinadoras)	51
CONVERSANDO CON	57
Conversando con Félix Blume, por Susana Jiménez Carmona , Carmen Pardo Salgado	59
TEXTOS INVITADOS	71
Los cassetes de Lucio Cabañas o las alteridades del escuchar, Francisco J. Rivas (Tito Rivas) , Francisco Ávila Coronel	73
<i>Noticias en Tierra de Nadie</i> , de Concha Jerez y José Iges. La utopía fragmentaria, bromas aparte, Miguel Álvarez-Fernández	94
ARTÍCULOS	111
Cartografías Sonoras Contemporáneas: Extendiendo Horizontes Gracias a las Tecnologías, Rocío Silleras-Aguilar	113
Del entorno sonoro y la instalación, Josep Manuel Berenguer Alarcón	131
Cuando un teléfono móvil sale a pasear... Sonido, espacio y narración, Laura Apolonio , Mar Garrido-Román ..	142
Grabando, reproduciendo y produciendo identidades sonoras, Jaime Alejandro Cornelio Yacaman	162
Escuchas tecno-animistas en las artes sonoras, Susan Campos Fonseca	178
The idea of eternal recurrence in my work, Manuel Rocha Iturbide	195
Sobre el arte sonoro. Una propuesta desde la periferia (1987-2021), M.ª Inmaculada Cárdenas Serván	205
RESEÑAS	223
La muerte pop americana: estética y catástrofe, José Luis Panea	225
Abellón. O libro negro das zoadeiras, Susana Jiménez Carmona	230
Sobre la amistad y el mal, David Montero Bosch	232
Escuchar lo inaudito, vibrar con otras voces, radiar historias diferentes, Fernando Castro Flórez	235

Agencia Sónica: El sonido y las formas incipientes de resistencia, Javiera Robledo Karapas	239
Disturbios de la razón. La investigación artística, Alfonso Hoyos Morales	244
La complejidad de la hospitalidad vista desde el cine, David Muñoz Sánchez	249
Más que imágenes, Anacleto Ferrer	253
Claves para la estética y la filosofía a partir de Theodor Wiesengrund Adorno, Antonio Notario Ruiz	256
Correrías por la historia del arte clásico con una crítica a Picasso, Martín Zubiria	259
La muerte del artista, Jorge Martínez Alcaide	263
Teorías del arte contemporáneo. Una introducción, Maximiliano Gonnet	266
La obra del intelectual Pasolini, Vanessa Vidal Mayor	272
Tips para ser y hacer música, hoy (to be continued), Pedro Ordóñez Eslava	274
Un museo por conocer, un crítico al que leer: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, Javier Leñador	278
Imagen y pasado de las estrellas, Fernando Infante del Rosal	283
Vicente Ripollés y la renovación de la música sacra para la Catedral de Sevilla (s. XX): Entre la normativa y la creación artística, Rosa Isusi-Fagoaga	287

Imágenes de **Vicent Peris**



Estas imágenes incluyen elementos sonoros

These images includes sound

[Composiciones sonoro-musicales de **Fernando Infante del Rosal**]

Fotografía de portada de **Vicent Peris** en combinación con fotografía de **Tamara Djermanovic**.



Algunos textos texto incluyen contenidos multimedia

Many texts includes multimedia content

Créditos completos de las imágenes: *IC 1871 e IC 1848* (2019). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 3) • *NGC 7023* (2011). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 6) • *WR 134* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (pp. 9, 10) • *NGC 4435 y NGC 4438* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 27, 28) • *Tránsito de Venus por delante del Sol* (2003). (C) Vicent Peris (OAUV) (p. 44) • *NGC 6914* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 48-49, 50) • *Cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (pp. 56-57, 58) • *LBN 552* (2012). (C) Vicent Peris (OAUV), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 70-71, 72) • *NGC 7217* (2016). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (p. 93) • *NGC 281* (2021). (C) Vicent Peris (OAUV), Alicia Lozano, OAUV, OAO (p. 109) • *Messier 51* (2010). (C) Vicent Peris (OAUV), Jack Harvey (SSRO), Steven Mazlin (SSRO), Juan Conejero (PixInsight), Carlos Sonnenstein, Fundación Descubre, CAHA, DSA, OAUV (pp. 110-111, 112) • *NGC 7331* (2008). (C) Vicent Peris (OAUV), Gilles Bergond (CAHA), CAHA, OAUV (pp. 222-223, 224) • *Abell 39* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 293) • *Cola iónica del cometa NEOWISE* (2020). (C) Vicent Peris (OAUV), OAUV, OAO (p. 294).





LOCENTE

RESEÑAS



La muerte pop americana: estética y catástrofe

José Luis Panea*



Marta Castanedo Alonso

Muerte, desastre y accidente. Andy Warhol y el final del sueño americano

Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2021

ISBN: 978-84-18432-64-4

Páginas: 242

Bajo este sugerente epíteto, “La muerte pop americana” (155) Marta Castanedo Alonso (Doctora en Filosofía por la Universidad de Salamanca) se refiere a la obra de Andy Warhol, concretamente a la serie *Death and Disaster* (1964), en el contexto cultural estadounidense de principios de los años sesenta del pasado siglo. El conjunto de serigrafías que abarca el proyecto, uno de las más comprometidos del artista, servirá de *leitmotiv* para el libro *Muerte, desastre y accidente. Andy Warhol y el final del sueño americano*, publicado por la autora este 2021 en la Colección Ars de la editorial Publicacions de la Universitat Jaume I.

El término *leitmotiv* –aunque pueda no parecerlo (y de *apariencias* trata este recorrido)– no es aquí en absoluto gratuito, pues Marta Castanedo Alonso nos traslada con su texto a un momento en el que el nacimiento de la cultura del espectáculo a través los medios de comunicación de masas se convierte en el tema principal de ciertos autores *de su tiempo* como Warhol. Los fragmentos de las canciones que introducen cada capítulo aportan, de este modo, un sigiloso decir que nos retrotrae a una banda sonora familiar, compartida, revelando un aire de tragedia, escenificando una ausencia ya insondable (finalmente, todo fragmento *lo es* por lo que resta). De hecho, si bien el exhaustivo análisis de la autora ofrece referencias muy apropiadas y un estado de la cuestión rico en llamadas a la filosofía, la crítica de arte, la sociología e incluso el psicoanálisis (46), el de Pittsburgh –quizás a propósito– solo aparecerá –y desde una merecida apoteosis– hacia el final del libro, en el capítulo 7 (133).

Un libro que, seguramente de manera intencionada, “funciona como una película, como una apasionante novela que se disfruta como tal”, escribe Domingo Hernández Sánchez en su Prólogo (13). En este sentido, alabamos esta relación tan congruente entre forma y contenido y el cuidado a una escritura ágil y seductora –¡incluso pop!– a la par que crítica y rigurosa, no sin ello apuntar nuestro deseo de habernos encontrado más con Warhol a lo largo del trayecto –en una obra que, de hecho, *lo lleva por título*– y menos con los artistas del *happening* y el *assemblage* –lo cual tampoco deja de ser

* Universidad de Castilla-La Mancha, España josel.panea@uclm.es

interesante—. Dicho esto, puntualizaremos las cuestiones de mayor calado, a nuestro juicio, formuladas en los capítulos del presente texto.

El libro comienza bosquejando el estado de cosas relativo a la sociedad de los Estados Unidos de posguerra a raíz del impacto en la conciencia colectiva que supondrá la experiencia –aunque *remota*– de la bomba atómica. El ámbito artístico no podría mantenerse al margen de semejante horror, así pues “la energía atómica (...) había hecho al mundo tan difícil de entender en su totalidad que (...) los lenguajes tradicionales, incluyendo los de los mapas y los gráficos, no eran capaces de expresar de forma completa las realidades del mundo nuclear” (34). Los artistas del momento, en especial los expresionistas abstractos, tratarían con ello de hacer partícipe al espectador de dicho cambio de paradigma (35) con la intención de encontrar redención ante lo inefable de una tragedia hasta entonces insólita, conduciendo –diciéndolo con Barnett Newman– a una pregunta acerca del “sentido de la naturaleza” (42).

En este punto es inevitable la crítica a una problemática de gran interés filosófico, como es la de la razón instrumental, la cual, sin embargo, la autora no termina de matizar, aunque se refiere de manera muy certera a ella en alguna ocasión (29), describiéndola también como la “enfermedad de la razón” (43). Prefiere, no obstante, detenerse en las propuestas de los artistas de esta generación al albor de dicha cuestión, y para ello dedicará amplios párrafos a Pollock, no sin antes debatir el carácter metafísico de este movimiento artístico apelando a lo mitológico, a los orígenes y al “lenguaje mítico universal” que proponía (47). Aún así, a pesar de sus esfuerzos, la industria comunicacional espectacular y el mercado del arte acabarían –ya lo intuimos– fagotizando el carácter crítico del expresionismo abstracto, estetizándolo. No de manera baladí, la autora hace entrar en escena a Barthes, quien “apuntaba que lo que hacía la ideología burguesa era transformar la realidad del mundo en imagen del mundo” (49).

Harold Rosenberg también hará su aparición, en concreto con su llamada a la posibilidad de los artistas de encontrar un “público auténtico” como alternativa a los “consumistas orientados al ocio” (52). Por eso Marta Castanedo Alonso acertadamente apunta que “tal vez ese era el error de los expresionistas abstractos: dialogar con un interlocutor inexistente e imposible” (52). A pesar de todo, este parecía ser el único arte verdaderamente emancipado, que supusiera una alternativa a la “degradación de la vida” promovida por otros estilos como el *kitsch*, según escribía Greenberg (59-60). La gran pregunta seguía siendo cómo el artista podía mantener su relativa independencia a pesar de la industria del entretenimiento y la instrumentalización política del arte y cómo, del mismo modo, podía hacer partícipe al espectador de una realidad social marcada por el temor a una catástrofe global, lo cual requeriría el ensayo de nuevas gramáticas, inevitablemente universales.

La muerte de Pollock escenificará el agotamiento del expresionismo abstracto (53), demasiado enfocado en mitologías individuales y endiosando la figura del genio pintor. Preso de una autodestrucción inminente, la espectacularización de su figura –“la experiencia de ser grabado en el acto de pintar”– haría de su personaje una ficción viva que él mismo detestaría (56). Su “muerte moderna”, como apunta nuestra autora, en un *señalado* accidente de tráfico, obedecía en el fondo al espíritu de un artista dejado de sí, víctima de un mercado que lo encumbró demasiado pronto para relegarlo al olvido enseguida. El hecho de que el MoMA le dedicara una retrospectiva cuando “aún continuaba en activo” sería para él una suerte de “reconocimiento envenenado” (56-

57). El expresionismo abstracto perdería así su potencial subversivo una vez acaparado por el mercado y la política, definiéndolo como un arte típicamente americano. En este sentido, se instrumentalizaría, pasando de suponer una vía de escape a una figuración interceptable y parcial, a imponerse como atractiva insignia nacional, símbolo de la grandilocuencia del país. Incluso acabaría academizándose, y sus seguidores derivarían “las premisas iniciales del movimiento hacia límites que en ocasiones rayaban lo decorativo” (58). La autonomía greenberguiana culminaría en un “arte por el arte” con ínfulas de una pureza formal espuria, ajeno al “ascenso de la esfera pública de la cultura de masas” (64).

Avanzando en el libro, encontramos que sería en la generación de los cincuenta cuando surgirá un retorno a la figuración, a “lo real”, en palabras de Hal Foster, en el que se retoma del surrealismo el recurso al *ensamblaje* para hacer de él un estilo (64-65), auspiciado, entre otros, por William C. Seitz (91). Tanto por la “barata disponibilidad” de los medios empleados como para “dotar de sentido a su propia marginalidad” (95) en el “ambiente depresivo e industrial de posguerra” (96), los artistas recurrirán a él con un entusiasmo “cooperativista” (101). Por su parte, el *happening* incidirá en la experiencia colectiva (79-80) en la que arte y vida tratarán de aproximarse, y el pop apuntará a la cotidianidad más mundana (68) en un momento en el que “las élites (...) ya no ostentaban el poder para dominar todos los aspectos del arte” (116). Así, Marta Castanedo Alonso pone de manifiesto cuestiones que, pese a no basarse en un filósofo clave como Arthur C. Danto –en referencia a su concepto de “encarnación”–, exponen la labor crítica del pop gracias al recurso del “distanciamiento”, concediendo así “espacio” al espectador (131). Un recurso útil para hacer partícipe a este de su silencio o complicidad con la escena representada, sobre todo cuando esta alude al accidente, a la muerte, a los disturbios sociales, a los ídolos de masas y al propio entorno (94), haciendo uso de “imágenes y materiales vernáculos” (89).

Los artistas pop norteamericanos se sumergieron entonces en “el mundo audiovisual del que (...) formaban parte” (122), suponiendo una contrapartida al expresionismo abstracto, al igual que el surrealismo lo fue respecto al cubismo (124). Este estilo indagó en los imaginarios de su tiempo, entendiendo la publicidad como “modelo aspiracional” (125) que comenzaba a “moldear” de forma masiva la propia “percepción humana”, como esgrimía McLuhan (125). Quizás aquí una mayor precisión en referencia al “cinismo” y “emotivismo” en Sloterdijk, a quien solo se cita indirectamente (130), hubiera sido deseable, sobre todo tras la afirmación de que “al verdadero artista pop no solo le interesaba el objeto corriente como tal, sino (...) su apariencia corriente” (126). Recogemos, de este modo, uno de los mejores fragmentos del libro: “lo que reflejaba la televisión no era lo cotidiano, sino lo extraordinario cotidiano, es decir, todo aquello que era inusual según las expectativas cotidianas” (136). Fue con ese material con el que artistas como Warhol trabajarían arrojando luz a una de las preocupaciones de su tiempo, ya no el *american way of life*, sino el *american way of death* (139). Si bien su obra fue polémica por su aparente vacuidad, Baudrillard respetaría su “carácter paradójico” (130), considerando que ahí radicaba su valor crítico (131).

Y fue ese distanciamiento ambiguo el que le permitiría tratar el tema de la muerte, su “ubicuidad” en los medios de comunicación (134), así como, del mismo modo, la paradójica “pérdida de familiaridad” hacia ella, a la que contribuiría la propia industria funeraria (138). Así, tras ver la portada del *New York Mirror*, la cual rezaba *129 die in*

Jet!, el autor iniciaría su serie *Death and Disaster* (140). Si bien el pop hasta entonces se había centrado en la vida cotidiana, el comisario Henry Geldzahler le comentará: “Basta ya de vida... ¡ahora le toca el turno a la muerte!” (148), lo cual animó a Warhol a “representar también la cara oculta del modo de vida norteamericano” (149). Así, retrataría a famosos a los que les perseguía la amenaza de su deceso, pero también prestó atención a las personas anónimas con muertes espectaculares (151-152), esquivando sentimentalismos improcedentes. Y todo en una sociedad, con Virilio, “asfixiante y claustrofóbica”, en la que la conexión con el espacio “se reducía a causa de la aceleración del tiempo” (161), con la cual concordará Jameson (227). Es por ello por lo que sus obras relacionadas con accidentes de tráfico nos ponían “en relación con nuestra propia finitud” (161), con los supuestos avances del progreso científico-técnico y la sociedad del bienestar (166-168). El automóvil pasa de ser un símbolo de la prosperidad de la clase media a convertirse en toda una pesadilla a causa de la creciente proliferación de los accidentes de tráfico durante estas décadas (170).

Pero no solo las desgracias viales tendrían cabida en sus obras, también las producidas por objetos, productos y sustancias cotidianas (175), que plasman el espíritu del momento. Los desórdenes mentales, como en *Crash* (1973), la novela de James Ballard (183), en la que el personaje principal planeó atropellar a Liz Taylor “ante la imposibilidad de tener un encuentro sexual” con ella (183), interesarán a Warhol, que también representará a la actriz trabajando con imágenes de su expresión facial en los momentos en los que su salud decaía (188). Marilyn Monroe se convertirá en otro de sus iconos, de hecho, el de Pittsburg señalará así “la belleza y la energía sexual de una nación encarnados en el cuerpo de una mujer de 1,66 centímetros de altura” (189). En sus serigrafías, su rostro, “aislado en un inespecífico espacio etéreo es un recordatorio de la singularidad de su persona (...) al igual que el fondo de color dorado la sitúa en relación con los iconos religiosos bizantinos” (190). No obstante, al igual que con Liz Taylor, revelará su lado más oscuro: las envidias que despertaba, la soledad y el fracaso que sentía, así como su adicción a las drogas (192).

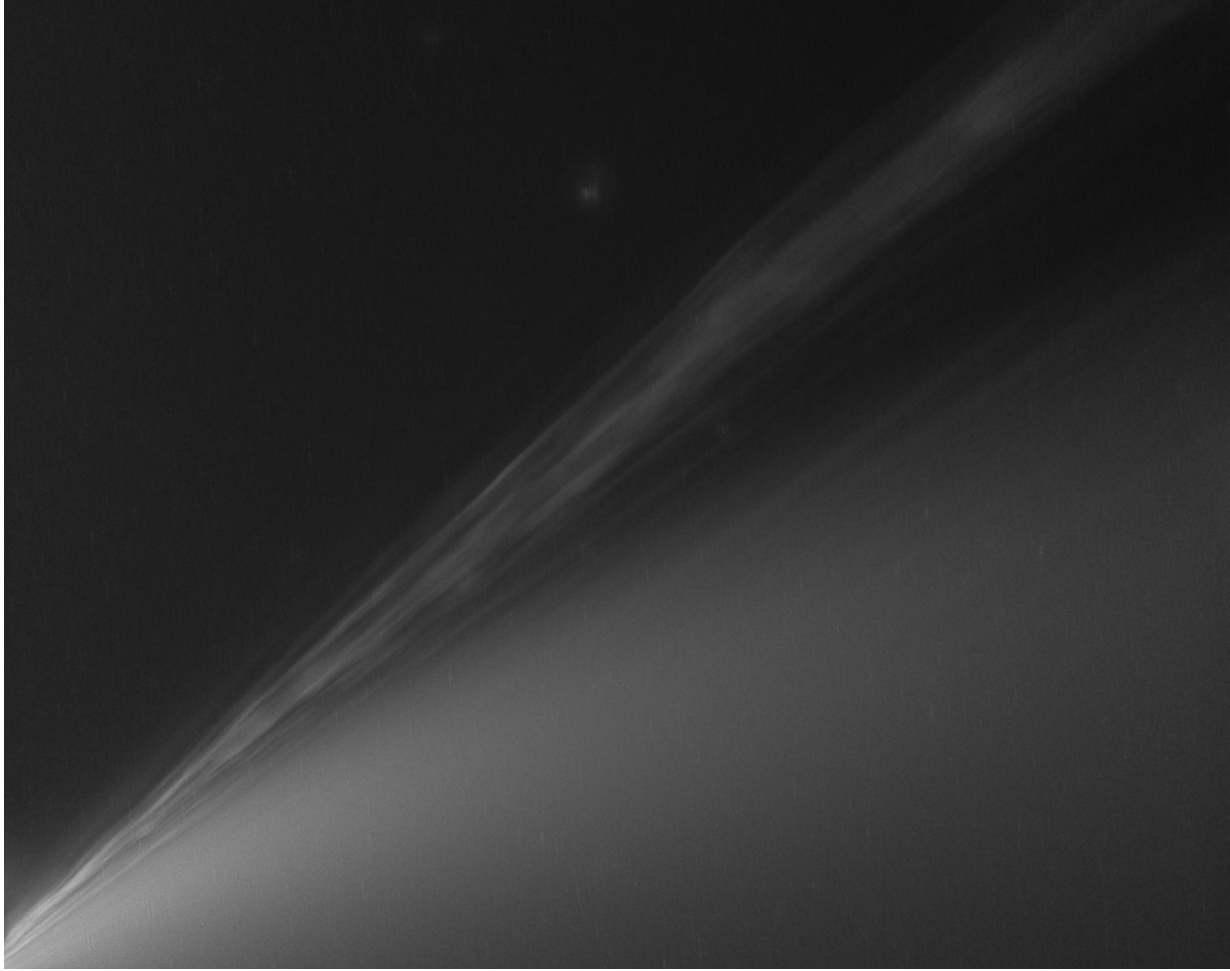
A nivel técnico, la serigrafía implicaba una distancia con la imagen representada. Así, al tratar el tema del suicidio, intentaba “negar la fuerza de la muerte” (196) en el “entorno enfermo” de la ciudad (197). También en *Thirteen Most Wanted Man* (1964) exploró el tema de la celebridad asociado al delincuente, donde “el crimen se convierte en una acción espectacular (...) sometida a reglas de composición y ejecución, algunos de los rasgos que también presenta una obra de arte” (207). El asesinato de Kennedy, cuya muerte tan “actuada y teatral” (213) inquietará al artista, principalmente por el “sentimiento de tristeza” promovido por la radio y la televisión ante semejante hecho (214). A raíz de este, elaboró la obra *Red Jackie* (1964), donde mostraba el antes y el después del rostro de Jackie Kennedy en referencia al asesinato (215-216). Según Marta Castanedo Alonso, “Warhol no tomaba el acontecimiento en sí, sino una experiencia derivada de ese acontecimiento” (221) para replantear el lugar del espectador (225). Como en *Race Riots* (1963), “al representar representaciones de la policía racista en acción, la obra (...) incluía al espectador en el círculo de los responsables, disminuyendo, así, las posibilidades de respuesta moralizadora y teniendo la capacidad de inducir a una incómoda pasividad” (229), más allá de la esperada indignación que nada consigue transformar (230). Warhol asumía la ambigüedad, entendiendo que “miramos el dolor de los demás a través de pantallas” (232). No obstante, se echa en falta aquí una atención al texto de Baudrillard, *La guerra del golfo no ha tenido lugar* (1991), dado que se habla

precisamente de la historia de las imágenes bélicas (135). Por este motivo, la cuestión del medio es crucial en todo análisis de la mirada, pues esta siempre comporta una “distancia espacial”, de hecho, “apartarse de la agresividad del mundo es lo que nos permite la observación y atención electiva, reflexionar sobre lo que se ha visto” (232)

Llegados al final del texto podemos concluir que, pese a rescatar este importante asidero de ideas de gran interés estético, se extraña una mayor atención a cuestiones de índole estrictamente filosófica –ética, fundamentalmente– que nos permitan momentos más intensivos que inciten al detenimiento en medio de este intrépido y extensivo camino. Un camino cuya lectura solo se interrumpe a causa de la ausencia de imágenes de las obras analizadas –probablemente por imponderables referentes a los derechos de autor–. Esta cuestión enmaraña el acercamiento a las obras descritas, tentándonos a salir del libro para *regresar a la pantalla* y recorrer las figuras que se citan cuando, en el fondo, no queremos abandonar tan emocionante lectura. De todas formas –y esta no es una cuestión superficial, más hablando de estética y arte–, la delicada edición de la colección Ars, haciendo de su diseño un viaje ágil, elegante y sugerente, debe ser aplaudida.

Así, *Muerte, desastre y accidente. Andy Warhol y el final del sueño americano* es, tanto en su forma como en su contenido, una “delicia”, como escribe Domingo Hernández Sánchez (13). Su lectura resulta original y pertinente de entre la literatura relacionada con una temática muy trabajada y donde tan complejo parece aportar una mirada renovada. Iremos más allá: el libro es una sobresaliente adaptación de su recientemente leída Tesis Doctoral, lo cual es digno de reseñar y toda una proeza que merece una atenta difusión por cuanto contribuye a un acercamiento de la investigación universitaria a la sociedad, siendo accesible –de nuevo, ¡incluso pop!– al gran público sin perder con ello rigor académico.





“El aullido es el más negro de los gritos del paisaje”.
Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

