

# 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. a ub  
 das sus raíces. Desde allí cc. 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 d. form. en la publicación  
 comunicar. que. que. que. que. que. que.  
 mundo. Seguin. que. que. que. que. que.  
 engo en manos. de las. nalidades porqu  
 te el método c. ara un d. diendo de quie  
 les. A partir c. generar u  
 teria prima pe. ción de n. los. que  
 xto se puede. in.  
 ño, en proyec. amientos de u  
 a conscien.  
 .)

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

Hable. mundo complejo  
 conjunto de  
 elazan en lu  
 Pensar p. am. entuy  
 nitamente  
 ontrar su p  
 er conscien. 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 (..)

www

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 policiaca 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  
... diseño, si no que e.  
... más y raíces. I  
... para el mu +ual y d  
... or enc... las orígenes un tmo,  
... rpintero que torna la forma de .

... eña Design para un mundo complejo,  
... de los bienes producidos por el hombre  
... ctores subjetivos también influyen en su

... un significado fijo, si  
... bio entre lo que está  
... inferir de él. Por un  
... Rafael Cardoso, tra

... No hay cómo no  
... e método, de pensa  
... reación en general. 1  
... l, donde la ic... alizar la forma par  
... que amb... nceptual por 1-  
... vela el c'

... ínti  
... pesar por  
... se trata el  
... comis, quien creó  
... y que, por qué 11  
... signi...

## LOCOCONTE

PANORAMA: FILOSOFÍA DEL DISEÑO

Fernando Infante del Rosal y María Jesús Godoy Domínguez  
(Coordinadores)



formas y de la per  
eso de un labor íntimo, un  
odo puede empezar por una inves  
dos: de que se trata el libro, el cu  
gió, que es, quien creó y por qué,  
ble o aún, por qué llama así, don  
del pensamiento y intento a lle  
Cual es el ambiente que cerca e  
rico. cuáles son los símbolos a  
  
de una filosofía del diseño, si r  
de construcción de formas y de  
exponer el proceso de un labor í  
o sensible. Todo puede empezar  
los significados: de que se trata  
n, donde surgió, que es, quien creó y po  
mundo sensible o aún, por qué llama as  
cojo el hilo del pensamiento y intento  
está ubicado. Cual es el ambiente que c  
panorama político, cuáles son los símbo  
del concepto. Gradualmente, el conten  
y el diseñador encarna el papel de un  
como un carpintero que toma la form

complejo,  
el hombre  
res subjetivos también influyen en su  
ción en general. mu  
en un sig  
cambio en  
uede infer  
n". (Rafa  
y gradua  
n danza  
diseño, es  
sible. Dis  
do, las ic  
propio pr  
diseñar, r  
a prima e  
ese textos  
que construí ese discurso, he hecho de  
ara un reconfiguración de significado  
en para ilustrar... (en construccion)  
o antiguas formas, es lanzar al mundo  
d. La responsabilidad aquí se hace  
stamos elaborando, significados para  
  
ra um mundo complexo. São Paulo,  
21 agosto). Significado. Recuperado 1  
.br/significado/

# MOOCONTE

PANORAMA: FILOSOFÍA DEL DISEÑO  
ARTÍCULOS

formas y de la per  
eso de un labor íntimo, un  
odo puede empezar por una inves  
dos: de que se trata el libro, el cu  
gió, que es, quien creó y por qué,  
ble o aún, por qué llama así, don  
del pensamiento y intento a lle  
Cual es el ambiente que cerca e  
rico. cuáles son los símbolos a  
  
de una filosofía del diseño, si r  
de construcción de formas y de  
exponer el proceso de un labor í  
o sensible. Todo puede empezar  
los significados: de que se trata  
n, donde surgió, que es, quien creó y po  
mundo sensible o aún, por qué llama así  
cojo el hilo del pensamiento y intento  
está ubicado. Cual es el ambiente que c  
anorama político, cuáles son los símbo  
del concepto. Gradualmente, el conten  
y el diseñador encarna el papel de un  
como un carpintero que toma la form

complejo,  
el hombre  
ores subjetivos también influyen en su  
  
ción en general. mu  
en un sign  
cambio en  
uede inferi  
ceptual por las oríge  
n". (Rafaela,  
la, el objeto, la exp  
istoria, porque exist  
y gradua  
n danza  
adas sus raíces. De  
en conceptual y dor  
diseño, e  
sible. Di  
do, las ice  
evolando la inman  
propio pr  
diseñar, r  
a prima e  
lengua olvi  
ese textos  
proceso a un trozo  
que construí ese discurso, he hecho de  
ara un reconfiguración de significado  
en para ilustrar... (en construcción)  
o antiguas formas, es lanzar al mundo  
d. La responsabilidad aquí se hace  
stamos elaborando, significados para  
  
ra um mundo complexo. São Paulo,  
21 agosto). Significado. Recuperado 1  
br/significado/

## Del ornamento al delito. El diseño y la sociedad en Charles Baudelaire y Adolf Loos

### *From ornament to crime. Design and society in Charles Baudelaire and Adolf Loos*

Jorge López Lloret\*

#### Resumen

La segunda mitad del siglo XIX fue decisiva para el desarrollo de la cultura del diseño de producto. Tuvo especial importancia el debate en torno al principio del revestimiento, aunque no se trataba sólo de aclarar las relaciones entre forma y función, sino de establecer la importancia antropológica y cultural de la disciplina. Se desarrolló la idea de que había claras conexiones entre la manera en la que tratábamos los objetos de uso y el cuerpo humano, en esa época especialmente el femenino. Se estudiará esto analizando la transformación conceptual de las relaciones de la cultura con la naturaleza entre el “Elogio del maquillaje” de Charles Baudelaire y “Ornamento y delito” de Adolf Loos.

*Palabras clave:* Ornamento, Revestimiento, Baudelaire, Darwin, Loos.

#### Abstract

The second half of nineteenth century was decisive in the development of product design culture. It was especially important the debate about the clothing principle, although it was not only about clearing up the relations between form and function but setting up the discipline anthropologic and cultural relevance. It was developed the belief that there were clear connections between how we behave towards the objects of use and the human body, at that time women's primarily. This will be studied analysing the conceptual transformation of the relations between nature and culture from Charles Baudelaire's "In Praise of Makeup" to Adolf Loos' "Ornament and Crime".

*Keywords:* Ornament, Clothing, Baudelaire, Darwin, Loos.

### 1. Introducción

La segunda mitad del siglo XIX fue una época relevante para la historia del diseño de producto. La inauguró la *Great Exhibition* de Londres (1851), el signo más claro de que la industrialización se había asentado en Gran Bretaña y se estaba internacionalizando. Cuando finalizó resultó evidente a muchos críticos, artistas, artesanos y productores que el valor estético de lo exhibido era, cuanto menos, discutible, lo que dio lugar a una serie de reacciones de las que, pasado medio siglo, surgió la *Deutscher Werkbund*, en cuyo seno se gestó la Bauhaus. Un elemento fundamental en este proceso fue la formulación del principio del revestimiento por parte de Gottfried Semper en 1851 (Semper 1851: 57-60), surgiendo con ello el problema de la relación entre la

\* Universidad de Sevilla, España. [lopezlloret@us.es](mailto:lopezlloret@us.es)

*Artículo recibido: 2 de abril de 2019; aceptado: 11 de septiembre de 2019*

superficie emergente y la estructura oculta de la arquitectura y el producto (Fanelli y Gargiani 1999: 6-16).

La historiografía tradicional, a partir de la tesis clásica de Nikolaus Pevsner (Pevsner 2003: 19-39), interpretó este proceso como un problema referente a la posición del ornamento en el establecimiento de las relaciones entre la forma y la función, pero es necesario que no nos limitemos a esto. Los diseñadores (y con ellos los historiadores del diseño) se centran en los objetos y sus partes y no suelen reparar en la profundidad cultural de su trabajo. Por su parte, los filósofos (y con ellos los historiadores de las ideas) piensan en su tarea como un proceso conceptual que se encarna en la palabra y se distribuye en forma de libro. No obstante, una silla, por ejemplo, es un texto, conceptualmente no muy diferente de un libro, con el que hacemos afirmaciones sobre el comportamiento de la materia, la estructura topológica de las fuerzas y el espacio, la manera en la que vemos y tratamos nuestro propio cuerpo, el tipo de relación que impera en una sociedad y los valores culturales que se consideran más importantes en el momento de su diseño y fabricación. En este caso la técnica genera identificación personal privada y corporativa, es decir, el diseñador gestiona valores y define la relación de la cultura con las personas.

Gracias al impacto masivo que la Exposición de 1851 tuvo en el mundo occidental, así como a los debates críticos que suscitó el evento (desde John Ruskin al *Deutscher Werkbund*, pasando por los grupos de *Arts and Crafts*), la reflexión sobre el papel del diseño en la cultura fue muy intensa en la segunda mitad del siglo XIX. Entre otros temas, se suscitaron cuestiones sobre su relación con la estética, la ética y la antropología, definiéndose el diseño como un medio que ayudaba a la construcción de la sociedad y a la distribución de los distintos papeles dentro de ella, permitiendo su reconocimiento visual y gestual. A la sociedad victoriana le interesaba especialmente diferenciar lo masculino de lo femenino, concediendo un papel dominante a lo primero y un papel subordinado a lo segundo. Ilustraremos esto comparando algunas ideas de Charles Baudelaire con otras de Adolf Loos, curiosamente parecidas, pero con consecuencias culturales y sociales radicalmente diferentes.

Procederemos de la siguiente manera. En primer lugar, presentaremos y contextualizaremos brevemente la idea básica de Friedrich Schiller de que los objetos de uso que producimos asumen y expresan valores sociales éticos y estéticos, en su caso en continuidad con la naturaleza. Tras ello, nos centraremos en un capítulo de *El pintor de la vida moderna* (1863) de Baudelaire, el “Elogio del maquillaje”, donde mantuvo dicha idea, aunque la desvinculó de la naturaleza. Tras un interludio dedicado al significado estético de las teorías de Charles Darwin, que hacían insostenibles los argumentos de Baudelaire, acabaremos con el extraordinario texto de Loos “Ornamento y delito” (1908), en el que la síntesis de estos argumentos con los presupuestos darwinianos condujo a una idea opuesta del diseño en la cultura que era, en cierto modo, una actualización de la propuesta de Schiller. Aunque esto se puede leer como un cambio en la moda que se conecta con la valoración formal del principio del revestimiento en el diseño, es, como argumentaremos en la conclusión, algo humanamente más profundo, pues el elemento fundamental en el proceso, tal y como lo vieron, aunque de diferente manera, Baudelaire y Loos, fue la transformación de la relación de la cultura occidental con los sujetos que forman parte de ella.

## 2. Dejar que las cosas sean: la heautonomía del objeto

En la Theaterplatz de Weimar hay una conocida escultura en bronce, realizada por Ernst Rietschel en 1857, que representa a Schiller y Goethe unidos a través de una corona de laurel que los dos cogen con su mano derecha. Ambos representaban un clasicismo equilibrado y, en el caso de Schiller, socialmente comprometido. Años después, en 1929, dos de los profesores de la Bauhaus, Paul Klee y Wassily Kandinsky, se fotografiaron en Dessau imitando dicha escultura, Kandinsky como Goethe y Klee como Schiller. La Bauhaus, al igual que la República alemana que surgió de la Primera Guerra Mundial, se quería identificar con este legado equilibrado, fundándose en Weimar, en un edificio de Henry van de Velde que se halla en la Geschwister-Scholl-Straße, a unos seiscientos metros de la Theaterplatz. La conexión de Schiller con el Estilo Internacional del Movimiento Moderno es más sólida de lo que podríamos pensar, sobre todo a través de su teoría sobre el diseño de objetos de uso, pues anticipó parte de lo que sucedió a comienzos del siglo XX.

La idea de que la manera en la que tratamos los objetos puede reflejar la consideración que guardamos hacia nuestros propios cuerpos, es decir, de que el diseño de producto es un buen indicativo de cómo la sociedad y la cultura tratan a los individuos que las conforman, fue formulada por Schiller en su obra *Kallias, o sobre la belleza* (1793). Su planteamiento giraba en torno a la definición de la belleza de los objetos como “libertad en la apariencia” (Schiller 1990: 42-87), para lo que recurrió al análisis comparativo de la línea ondulada con la quebrada (Schiller 1990: 80-83). Aunque las líneas serpentina y ondulada provenían del Manierismo, Schiller se basó en el *Análisis de la belleza* (1753) de William Hogarth, conocido pintor, grabador y fundador en 1735 de la academia de diseño de St. Martin’s Lane, uno de los centros de la mejor ebanistería británica.

Los motivos que llevaron a Hogarth a preferir la línea ondulada a otras fueron bastante formales y tradicionales, a saber, que en ella se daba la mejor articulación posible de la unidad con la diversidad (Hogarth 1997: 66-7), pero Schiller, sin abandonar la conexión con el diseño de producto, desde la cerámica hasta la jardinería paisajística, introdujo matices con un contenido social y antropológico más potente. Recurrió para ello al concepto de “heautonomía”, procedente de la *Crítica del discernimiento* de Kant (Kant 2012: 222). Según Schiller, en la línea ondulada “la forma está determinada por su esencia interna” (Schiller 1990: 69), que en términos de producto se podría interpretar como el programa funcional del que fluye la forma. Creemos que *Kallias* se puede leer así si se atiende a los ejemplos a los que Schiller recurrió, como el siguiente:

Un recipiente es bello cuando, sin contradecir a su concepto, se asemeja a un juego libre de la naturaleza. El asa [...] existe solo a causa del uso, es decir, a través de un concepto; para que el recipiente sea bello, el asa habrá de surgir tan natural y espontáneamente de él, que haga olvidar su determinación. Pero si el asa acabara en un ángulo recto, si la amplia base del recipiente se estrechara de pronto, convirtiéndose en un cuello estrecho, y otras cosas por el estilo, esa abrupta variación de su curso destruiría toda apariencia de espontaneidad, y desaparecería la autonomía en la apariencia (Schiller 1990: 73).

Esto no era un planteamiento genérico y abstracto, pues su referente fue el trabajo con la cerámica que Josiah Wedgwood estaba haciendo en el último tercio del siglo XVIII, después de haber fundado en 1769 su fábrica de Etruria, que alcanzaría su mayor prestigio neoclásico con la réplica del vaso Barberini (o Portland) en 1790 (Brooks

2005: 134-156). Wedgwood, de hecho, fue un referente para la cultura alemana de finales del siglo XVIII, como deja constancia un interesante fragmento de Novalis, de en torno a 1797-1798:

Goethe es un poeta totalmente práctico. Es en sus obras, como los ingleses son con sus productos, muy simple, nítido, fluido y consistente. Ha hecho en la literatura alemana lo mismo que Wedgwood en el mundo artístico inglés. Como el inglés, le ha proporcionado, a través del entendimiento, un noble gusto naturalmente económico. (Novalis 2001: 409).<sup>1</sup>

Schiller extendió estos planteamientos, surgidos directamente del diseño de producto, a la totalidad de la cultura, lo que tuvo sorprendentes implicaciones sociales y políticas, como queda claro en esta conclusión:

En el mundo estético, todo ser natural es un ciudadano libre con los mismos derechos que el más noble de los ciudadanos, y no puede ser *coaccionado en absoluto, ni siquiera por causa de la totalidad*, sino que él mismo ha de *consentir* decididamente en todo. En este mundo estético [...] incluso el chaquetón que llevo puesto me exige respeto por su libertad y requiere de mí, como un pudoroso servidor, que no haga notar a nadie que me *está sirviendo* (Schiller 1990: 75).

No cabe duda de que lo que se dice del chaquetón se diría también de la persona que lo viste, que no es heautónoma sino autónoma y que no es libre solo en la apariencia sino también en la esencia. Lo más perverso de todo sería que esta tuviera que subordinarse al chaquetón que viste, algo que ya trataron previamente autores conocidos por Schiller, como Hume y, sobre todo, Rousseau (López Lloret 2010: 235-70). A finales del siglo XVIII y comienzos del XIX esto definió las transformaciones de la moda femenina, llegando la mujer, según James Laver, a vestir menos ropa que nunca en la historia de Occidente (Laver 2006: 155). Desapareció el tontillo o miriñaque y se dejó de usar el corsé, recurriéndose a telas ligeras y relativamente simples e implantándose un corte recto que no reformulaba artificialmente la silueta femenina. Este respeto a la libertad del cuerpo de la mujer, que se extendió entre las modas Consulado e Imperio, provenía de afirmación de la bondad de la naturaleza, de la que la cultura debía ser una prolongación mayéutica al servicio de su manifestación y desarrollo, como plasmaron, por ejemplo, Jacques-Louis David (1800) y François Gérard (1805) en sus retratos de Madame Récamier. Pero todo esto cambió con la restauración posterior al Congreso de Viena, abriéndose una fase de decorativismo en el diseño, y nueva subordinación del cuerpo femenino en la moda, que se extendió hasta finales del siglo XIX, una de cuyas principales justificaciones teóricas fue el “Elogio del maquillaje” de Baudelaire.

### 3. Maquillaje y decoración: el principio del revestimiento y el paraíso artificial

En *El pintor de la vida moderna* (1863) Baudelaire analizó los apuntes gráficos de Constantin Guys, que reflejan los usos y costumbres de la sociedad europea de mediados del siglo XIX, especialmente la moda femenina. Baudelaire reconoció esto cuando

---

<sup>1</sup> “Goethe ist ganz praktischer Dichter. Er ist in seinen Werken was der Engländer in seinen Waren ist –höchst einfach, nett, bequem und dauerhaft. Er hat in der deutschen Literatur das getan, was Wedgwood in der englischen Kunstwelt getan hat –er hat, wie die Engländer, einem natürlich ökonomischen und einen durch Verstand erworbenen edeln Geschmack” (Novalis 2001: 409). Traducción nuestra.

hizo pivotar su escrito en torno al Capítulo XI, el “Elogio del maquillaje”, una defensa radical de la cultura como revestimiento que, naturalmente, se extiende al diseño de producto. Sus planteamientos fueron contrarios a los de Schiller, como también lo fue su idea de la naturaleza, radicalmente opuesta a la de Rousseau:

[La naturaleza] empuja al hombre a matar a su semejante, a comérselo, a secuestrarlo, a torturarlo; pues, tan pronto como salimos del orden de las necesidades y de las obligaciones para entrar en el del lujo y de los placeres, advertimos que la naturaleza solamente puede aconsejar el crimen. Es esta infalible naturaleza la que ha creado el parricidio y la antropofagia, y otras mil abominaciones que el pudor y la delicadeza impiden mencionar. Es la filosofía (hablo de la buena), es la religión quien nos ordena alimentar a los padres pobres e inválidos. La naturaleza (que no es otra cosa que la voz de nuestro interés) nos ordena matarlos. Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todas las acciones y deseos del hombre natural puro, no encontrarán más que horror [...] El crimen, al que el animal humano ha tomado el gusto en el vientre de su madre, es originalmente natural. La virtud, por el contrario, es *artificial*, sobrenatural [...] El mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente*, por fatalidad; el bien es siempre el producto de un arte (Baudelaire 2005: 383-4).

En una primera aproximación, la visión que Baudelaire poseía de la naturaleza parece provenir de la prensa sensacionalista, como él mismo dejó claro cuando en la entrada XLIV de *Mi corazón al desnudo* se refirió a las gacetas como surtidoras de ejemplos de la perversidad humana más espantosa (Baudelaire 2009: 141). Sin embargo, si profundizamos nos topamos con la teología y con la política. Con respecto a la teología, nuestro autor afirmó sin sorna al comienzo del “Elogio del maquillaje” que uno de los errores fundamentales de su época fue “la negación del pecado original” (Baudelaire 2005: 383), lo que lo condujo al rechazo explícito de las ideas de Rousseau en su “Coquete XV”, según el cual el hombre era “*naturalmente* depravado” (Baudelaire 2009: 57). Baudelaire fue un lector de San Agustín (Campaña 2011: 76), uno de los grandes teólogos del pecado original, quien lo analizó en su obra más relevante, *La ciudad de Dios*, en el marco de la contraposición entre la vida “según la carne”, propia de la ciudad del hombre, y la vida “según el espíritu”, propia de la ciudad de Dios (San Agustín 1965: 57-66). Baudelaire aceptó este dualismo, como muestra la entrada XI de *Mi corazón al desnudo* (Baudelaire 2009: 83), desarrollándolo en el “Elogio del maquillaje” como contraposición entre la naturaleza (mujer natural) y la cultura (mujer maquillada).

La visión de la naturaleza de Baudelaire remite, con todo, a otra fuente más política y antropológica, a saber, la teoría del estado de naturaleza de Thomas Hobbes. Para comprobarlo tenemos que dar un pequeño rodeo por la teoría de Baudelaire sobre la risa, según la cual “la risa viene de la idea de la propia superioridad” y “encontraremos en el fondo del pensamiento del que ríe cierto orgullo inconsciente” que se relaciona con el propio “yo” (Baudelaire 2001: 89-90). Esta es la teoría de la risa como “gloria repentina” de Hobbes, según la cual la risa es causada “por la percepción de alguna deformidad en los demás que, por comparación, hace que los que se ríen experimenten una repentina autocomplacencia” (Hobbes 2011: 58-9). Esta teoría es muy característica de Hobbes, de manera que la similitud remite a él como fuente. La risa muestra una humanidad muy poco humana y, de hecho, en el *Leviatán* el deseo de gloria es una de las tres causas principales de disensión que hacen que la vida natural sea una “condición llamada guerra, guerra de cada hombre contra cada hombre” (Hobbes 2011: 115),

el conocido estado expuesto en *De Cive* como “bellum omnium contra omnes”, en el que “todos los hombres tienen el deseo y la voluntad de hacer daño” (Hobbes 2000: 58).

No hay contradicción alguna entre el estado de pecado original propio de la ciudad del hombre y el estado de naturaleza previo al pacto social descrito por Hobbes. De la unión de ambos sale reforzado el concepto de la maldad natural, que es el punto de partida de Baudelaire. La novedad radical reside, en su caso, en la salida que propone, que no es la sociedad civil ni el estado de gracia en la ciudad de Dios, sino la implantación cultural del principio del revestimiento, cuyo paradigma es el maquillaje, el peculiar paraíso artificial que el ser humano se crea en la imagen de la mujer, que deja con ello de ser “*natural*, es decir, abominable” (Baudelaire 2009: 71). El maquillaje, al igual que la gracia o el pacto social, produce una cesura inmediata y un cambio de dimensión instantáneo, aboliendo u ocultando la naturaleza. Es decir, el uso de los polvos de arroz era algo de gran trascendencia:

[...] la utilización de los polvos de arroz, tan neciamente anatemizados por los filósofos cándidos, tiene como finalidad y resultado hacer desaparecer de la tez todas las manchas que la naturaleza ha sembrado de forma ultrajante, y crear una unidad abstracta en el tono y el color de la piel, unidad que, como la producida por la envoltura, aproxima de inmediato al ser humano a la estatua, es decir, a un ser divino y superior (Baudelaire 2005: 385).

En el “Elogio del maquillaje” la mujer se convierte, en cierto modo, en un “paraíso artificial”. *Los paraísos artificiales* es una conocida obra de Baudelaire que trata del consumo de hachís y opio para experimentar realidades alternativas. Sin embargo, hay otras formas de acceder a paraísos que conducen más allá de la inaceptable realidad, como la mujer que, maquillada y a la moda, niega explícitamente su dimensión natural. Esto legitimaba, por otra parte, la cultura del diseño basada en el principio del revestimiento, que Baudelaire identificaba, sin más, con la civilización.

Podremos comprobar eso con un par de ejemplos conectados entre sí. Comencemos con la obra de uno de los retratistas oficiales de las mujeres de clase alta en Francia durante la época de Baudelaire, Franz Xaver Winterhalter, quien hizo en 1843 (dos años antes del primer “Salón” de Baudelaire) el retrato de Leonilla Bariatinskaya, princesa de Sayn-Wittgenstein-Sayn, reclinada sobre una otomana ante un escenario opulento y tropical y rodeada de cortinas, tapices y plantas, que se halla en el museo J. Paul Getty de Los Ángeles (Aurisch *et alii* 2015: 124-5). Sobre la superficie impecable de su rostro se abren unos ojos cuyo negro resalta como el centro a partir del cual se extienden el rostro y el cuerpo vestido de Leonilla y, más allá, los muebles, las cortinas, las alfombras, la arquitectura y el paisaje que la rodean. La mitad superior del rostro de la retratada actuaba como una suerte de lienzo que se teñía con el reflejo del rojo de su entorno, creando una gama cromática muy del gusto de Baudelaire, quien afirmaba:

El cuanto al negro artificial que contornea el ojo y al rojo que marca la parte superior de la mejilla, aunque la costumbre proceda del mismo principio, de la necesidad de sobrepasar a la naturaleza, el resultado tiene por fin satisfacer una necesidad [...] opuesta. El rojo y el negro representan la vida, una vida sobrenatural y excesiva; ese marco negro hace la mirada más profunda y más singular, da al ojo una apariencia más decidida de ventana abierta hacia el infinito; el rojo, que inflama el pómulo, aumenta más la claridad de la pupila y añade a un bello rostro femenino la pasión misteriosa de la sacerdotisa (Baudelaire 2005: 385).

Esto conduce al segundo ejemplo, pues tiempo después Charles Garnier tapizó de rojo las butacas de su parisino teatro de la ópera, argumentando que esto realzaba la piel de las mujeres que se sentaban en ellas: “solo el rojo puede dar lugar a esto; el brillo rosáceo que concede al rostro y los hombros de las mujeres realza su juventud y resplandor” (Garnier 1871: 177).<sup>2</sup> Este edificio es un buen caso de paraíso artificial arquitectónico, basado en un uso obsesivo del principio del revestimiento. Cuando la Ópera Garnier, que se comenzó a construir en 1861, fue inaugurada en 1875, asombró con el dispendio de espacio dedicado al público, un mundo aparte centrado en torno a una escalera monumental que ocupaba el mismo espacio que la sala de espectáculos. Todo se cubrió con una variedad inverosímil de revestimientos: pinturas sobre lienzo, frescos, mosaicos, metales y todo tipo de piedras que instauran un espacio policromático alucinante, formado sobre la base de placas de veinticuatro tipos diferentes de granitos, brechas y mármoles, cada una con su colorido característico, desde el blanco ónix de Argelia hasta el profundo negro de Dinant, pasando por el brocatel violeta, el rojo griota, el verde de Suecia, el amarillo de Verona... (el catálogo de colores de la obra se halla en Fontaine 2018: 265-77). Si el “Elogio del maquillaje” se plasmara en arquitectura sería seguramente aquí.

Esta cultura del diseño característica del Segundo Imperio, basada en el predominio del principio del revestimiento, se extendió a todos los productos de uso que podían asumir un determinado grado de identificación personal por parte de sus propietarios: los muebles, las cristalerías, las vajillas, las lámparas, los sanitarios y cualquier otro objeto pensado para la casa de las clases medias y altas, ese trozo de paraíso que se trataba de insertar dentro de la ingrata vida de la ciudad. Para que esto resultara viable en el marco de la producción masiva de la era industrial, se compilaron catálogos de motivos decorativos extraídos de todas las civilizaciones conocidas del pasado, pudiéndose disponer libremente de ellos. Dichos motivos se aplicaban a unos objetos de uso cuya función operacional carecía de una relación lógica con su función exhibitoria, es decir, con el revestimiento que se les sobreponía. Entre estos catálogos se hallaban algunos de los libros más hermosos y técnicamente avanzados del siglo XIX, como la *Gramática del ornamento* (1856) de Owen Jones y *El ornamento policromo* (1869-1873) de Auguste Racinet. Pese a la belleza de sus cromolitografías, estos libros servían a una cultura que estaba en el espectro opuesto de la república schilleriana, pues no dejaba que la forma de los objetos fluyera libremente a partir de su “esencia” o, si se quiere, su programa funcional. Esto se comprueba muy bien en *The Art Journal Illustrated Catalogue* de la Gran Exposición de Londres de 1851, que acabó con el artículo “The Exhibition as a Lesson of Taste”, en el que Ralph Nicholson Wornum mostraba su insatisfacción con el resultado, dando lugar a una serie de reacciones que condujeron a la cultura alemana del diseño de producto del primer tercio del siglo XX (Wornum 1851: I\*\*\*-XXII\*\*\*).

Para comprender bien este proceso no podemos limitarnos a la historia específica de las relaciones de la estructura interna y la superficie externa del producto. Dada la conexión de la moda femenina con una visión de la naturaleza como algo brutal que ha de ser negado, hemos de centrarnos brevemente en las transformaciones sufridas

2 “Le rouge seul peut amener ce résultat; le reflet rosé répandu sur le visage et les épaules des femmes, contribue à leur donner plus de jeunesse et d'éclat” (Garnier 1871: 177). También, adicionalmente, escribía: “Dites-vous bien ceci, mesdames: c'est que j'ai pensé à vous en donnant à la salle du nouvel Opéra la tonalité qu'elle possède” (Garnier 2001: 127).

por la teoría de la naturaleza en un contexto, el evolucionista, que invertía los planteamientos de Baudelaire y, con ello, ponía en duda el valor social del principio del revestimiento.

#### 4. Decoración, sexualidad y artificio. Interludio darwiniano

Cuando en 1863 Baudelaire publicó *El pintor de la vida moderna* ya hacía cuatro años que Charles Darwin había publicado *El origen de las especies* (1859) y estaba trabajando en su siguiente gran obra, *La variación de los animales y las plantas bajo domesticación* (1868). Según Ernst Mayr (Mayr 1997: 277-298), Darwin hizo inviable cualquier visión idealista de la naturaleza. Basándose en un conjunto amplio de argumentos y temas, entre los que se hallaban las teorías sobre el desarrollo embriológico de Karl Ernst von Baer y sobre la competencia económica de Robert Malthus, desarrolló una concepción de la naturaleza en la que la lucha y el dolor tenían una importante presencia. Explicó la emergencia de las variaciones orgánicas viables como el efecto de una serie temporal abierta de ensayo y error en la que las especies se iban definiendo a través una lucha implacable y no dirigida por la posesión de los recursos alimentarios de los distintos ecosistemas. El resultado tenía matices que hacían pensar en el estado natural de lucha de todos contra todos de Hobbes y en la situación posterior a la caída en el pecado de San Agustín, aunque, obviamente, sin ningún componente político ni teológico. Pensemos en esta extraordinaria pieza retórica con la que acaba *El origen de las especies*:

Es interesante contemplar un enmarañado ribazo cubierto por muchas plantas de varias clases, con aves que cantan en los matorrales, con diferentes insectos que revolotean y con gusanos que se arrastran entre la tierra húmeda, y reflexionar que estas formas, primorosamente construidas, tan diferentes entre sí, y que dependen mutuamente de modos tan complejos, han sido producidas por leyes que obran a nuestro alrededor [...] la cosa más elevada que somos capaces de concebir, o sea la producción de los animales superiores, resulta directamente de la guerra de la naturaleza, el hambre y la muerte (Darwin 2003: 643).

Incluso la ribera más bucólica, pues, encierra una dura lucha a muerte sin cuartel. Darwin afirmó en su *Autobiografía* que uno de los motivos que le condujo a rechazar la creencia en un dios diseñador inteligente fue la observación del dolor, incluso de la crueldad en la naturaleza:

Nadie discute que haya mucho sufrimiento en el mundo. Algunos han tratado de explicarlo, con relación al hombre, imaginando que ello sirve para su perfeccionamiento moral. Pero la cantidad de seres humanos que hay en el mundo no es nada en comparación con la de los demás seres sensibles, y estos sufren a menudo muchísimo, y sin ningún perfeccionamiento moral. [Un ser tan poderoso y lleno de sabiduría como Dios, que pudo crear el universo, es para nuestras mentes finitas omnipotente y omnisciente, y nuestro entendimiento se rebela al suponer que su benevolencia no es ilimitada porque ¿qué ventaja puede haber en el sufrimiento de millones de animales inferiores durante un tiempo interminable?] (Darwin 1997: 160-1).

Uno de los ejemplos de esta brutalidad natural que más “gustaba” a Darwin era el de los icneumonidos, que, de una manera que inspiró al octavo pasajero, ponían sus huevos en las larvas de otros insectos, que así servían de alimento a sus crías. En principio, esta visión de la naturaleza podría apoyar los argumentos de Baudelaire, aunque

Darwin derivó posteriormente el ornamento (y, sus anexos, el maquillaje y el tatuaje) a partir de esta naturaleza, no siendo su negación sino su resultado.

Darwin deseaba dar cuenta tanto del desarrollo de las formas orgánicas funcionales como del comportamiento, las costumbres, las expresiones, las formas de asociación y la cultura. Por eso atendió a las transiciones que difuminaban los límites, humanizando al animal y animalizando al humano. Se esforzó por mostrar que los animales tenían formas de asociación y valores próximos a los humanos, pero también que las formas de asociación y de evaluación humanas procedían de nuestra condición animal. Esto nos conduce a sus dos grandes obras posteriores a *El origen de las especies*, a saber, *La variación de los animales y las plantas bajo domesticación* (1868) y *El origen del hombre* (1871), donde dio cuenta del desarrollo de formas menos funcionales o, si se quiere, de una funcionalidad más conectada con decisiones evaluativas que remitían al capricho y al sexo, lo que tuvo consecuencias interesantes para la interpretación de la presencia pública femenina y el papel del ornamento en el contexto victoriano.

En *La variación de animales y plantas bajo domesticación* Darwin analizó el desarrollo de las formas de los animales a los que se había “liberado” de la guerra de la naturaleza. Las formas que surgían eran las que el ser humano, por utilidad o placer (Darwin 2008: 672), deseaba, las cuales “muestran a menudo un carácter anormal, comparado con el de las especies naturales” (Darwin 2008: 55). Es decir, la consecuencia del control humano era, en cierto sentido, la anormalidad. El caso que Darwin analizó más exhaustivamente fue el de las palomas, al que le dedicó los capítulos V y VI (Theunissen 2012: 179-212). Entre ellas se hallaban las palomas volteadoras, que según Darwin se originaron en alguna variación “semimonstruosa” (Darwin 2008: 242-243), seleccionadas por su capacidad, un tanto absurda, de dar vueltas y retroceder al volar, algo que en la naturaleza sería inviable y que solo era posible en un marco cultural y artificial. La literatura llevó esto a hipótesis extremas, como los ensayos de Des Esseintes, protagonista de *A contrapelo* (1884) de Joris-Karl Huysmans (quien admiraba, por cierto, a Baudelaire [Huysmans 2015: 136-7]), que consideraba aburrido hacer flores artificiales que imitaran a las naturales y se complacía ante las flores naturales que, como producto de la variación bajo domesticación, imitaban a las artificiales (Huysmans 2015: 215-223), un programa que aplicó al diseño de su propia vivienda, justo cuando el Simbolismo comenzaba a dar lugar, en el ámbito del diseño de producto y de la arquitectura, al Modernismo (Torrent y Marín 2005: 122). Des Esseintes aplicó el principio del revestimiento a su tortuga, en cuyo caparazón incrustó piedras preciosas que acabaron con la vida del pobre animal (Huysmans 2015: 165-175).

Salvo insignes excepciones, que cumplían una función de imagen corporativa ciudadana en las zonas e instituciones más representativas (pensemos, por ejemplo, en las exuberantes estaciones de bombeo, como la de Crossness, construida en Londres entre 1859 y 1865, o en las impresionantes estaciones ferroviarias, cuya máxima expresión fue la londinense de Saint Pancras, que se comenzó a construir, precisamente, en 1868), la cultura del diseño más revestida se desarrolló en el ámbito doméstico, que había que diferenciar de los ingratos entornos urbanos, bautizados por Charles Dickens en *Tiempos difíciles* (1854) con el neologismo “coketown”. La casa de las clases media y alta fue el destino del diseño más personalizado y, a la vez, el lugar que la sociedad asignó a la mujer, sobre cuyo cuerpo, por otra parte, el principio del revestimiento se desarrolló con más fuerza que sobre el hombre, para ostentar la inutilización de su cuerpo y, con ello, su condición más doméstica. Esta diferenciación funcional y exhibitoria entre la

mujer y el hombre nunca fue tan grande como en la segunda mitad del siglo XIX, lo que tenía un contenido ostensivamente sexual, cuyo origen Darwin quiso aclarar.

Todo eso estaba en su punto álgido en 1871, cuando Darwin publicó *El origen del hombre*. En la segunda parte, “Selección sexual”, la dimensión estética tuvo una importante presencia, derivada de los “caracteres sexuales secundarios” en el caso de los animales que se reproducían bisexualmente (Darwin 2009: 275). Uno de los casos más espectaculares era el de la diferenciación del color del macho y de la hembra en las aves, desarrollando Darwin en este caso su prosa más sugestiva y sensible, como en su minuciosa descripción de los ocelos del faisán argus macho. Afirmó que los machos exhibían su plumaje para poder aparearse, que las hembras elegían el color que más las complacía y que, con ello, iban fijando diferencialmente los motivos decorativos de aquellos. En este punto, trazó una analogía asombrosa:

El que estos adornos se hayan podido formar a través de la selección de muchas variaciones sucesivas, ninguna de las cuales estaba originalmente destinada a producir el efecto de bola y cavidad, parece tan increíble como el que una de las *Madonna* de Raphael se pudiera haber formado mediante la selección de pintarrajos aleatorios hechos por una larga selección de jóvenes artistas, ninguno de los cuales intentara al principio pintar la figura humana (Darwin 2009: 570-1).

Darwin no afirmaba la falta de intención en Rafael, sino que afirmaba la intencionalidad en la elección por parte de las hembras del faisán argus. En ese momento la comparación de estas con un referente casi sagrado de la cultura occidental debió resultar bastante radical, no sólo por tratarse de animales inferiores sino, sobre todo, por sus connotaciones sexuales. Se negaron a aceptarlo incluso científicos e intelectuales avanzados, como Alfred Russell Wallace (codescubridor de la teoría de la evolución) o Grant Allen. Wallace rechazó el origen sexual de las diferencias de color entre el macho y la hembra, interpretando que no había que explicar la presencia del color en el macho sino su ausencia en la hembra (Wallace 1878: 193), lo que, afirmó, no se debía al sexo sino a necesidades relacionadas con la incubación y la cría. Es decir, en lugar de la hembra sexualmente activa, Wallace propuso la madre centrada en la viabilidad de su prole. Grant, por su parte, negó en su *Estética fisiológica* que el placer ante el color se originara en el deseo sexual, derivándolo de la tintura de la comida, especialmente de las frutas. Su origen sería, pues, gastronómico (Grant 1877: 155-6).

Darwin no se limitó a las aves y otros animales inferiores, sino que su programa de investigación lo conducía al ser humano, cuya experiencia estética, sobre todo a través del adorno, se derivaba de la bisexualidad de su reproducción. A lo largo del proceso evolutivo el cuerpo del hombre y el de la mujer se fueron determinando según una pauta selectiva que determinó su anatomía y carácter, algo que la cultura agudizó retóricamente mediante unas prolongaciones decorativas que se explicaban, por lo tanto, a partir de la experiencia sexual. Así, según Darwin los salvajes (entre quienes Baudelaire detectó claros signos de dandismo) “tienen pasión por el adorno” (Darwin 2009: 754) como parte de su imagen personal, refiriéndose explícitamente al maquillaje:

En una parte de África los párpados se pintan de negro; en otra, las uñas se colorean de amarillo o púrpura. En muchos lugares el pelo se tiñe de diversos tonos. En diferentes países los dientes se tiñen de negro, rojo, azul, etc. (Darwin 2009: 755).  
En muchas ocasiones el maquillaje da lugar a la intervención física sobre el rostro

y se fija como tatuaje o deformación más brutal: “mientras que en nosotros la cara es admirada principalmente por su belleza, entre los salvajes es el sitio predilecto de las mutilaciones” (Darwin 2009: 756). Darwin se centró en las deformaciones, un tanto sádicas, de la estructura, como, por ejemplo, en el aplastamiento del cráneo “que a nosotros nos parece [el de] un idiota”, en su ahusamiento o en el aplastamiento de la nariz (Darwin 2009: 767-8). No explicó esto social y ritualmente, sino como “adorno personal, vanidad y admiración de los demás” (Darwin 2009: 758), algo que iba más allá del rostro, incluso del cuerpo, extendiéndose, como baile de apareamiento, a “los hábitos casi universales de bailar, disfrazarse y realizar toscas pinturas” (Darwin 2009: 759). En fin, en este contexto afirmó lo siguiente:

En las modas de nuestra propia indumentaria vemos exactamente el mismo principio y el mismo deseo de llevar hasta un extremo cada aspecto; exhibimos, asimismo, el mismo espíritu de emulación (Darwin 2009: 768).

Cuando Darwin se refería a “nuestra propia indumentaria” pensaba, seguramente, en el vestido femenino, pues el masculino se estaba simplificando, geometrizando y acromatizando cada vez más (Laver 2005: 202-208), es decir, no era tan “extremo” ni exhibitorio. De hecho, en el caso de la (media y alta) sociedad victoriana era la mujer quien se exhibía. Esta exhibición se basaba en el principio del revestimiento, importando tanto el cuerpo, que se sometía a deformación exageradora, como lo que se le añadía, es decir, el maquillaje y la ropa a la moda. En 1871 ya había una importante industria en torno al corsé (que era incluso objeto de ingeniería), el miriñaque y el polisón. En ese momento lo que se buscaba era generar una falda vertical por delante y abultada, de manera un tanto grotesca, por detrás, consiguiéndose que la silueta de las respetables victorianas fuera muy parecida a la de las mujeres hotentote, de las que Darwin dijo que “presentan determinadas peculiaridades, más fuertemente marcadas que las que se dan en ninguna otra raza” (Darwin 2009: 226). Tanto en el caso de las mujeres hotentote como en el de aquellas a la moda en el último tercio del siglo XIX, la explicación partía para Darwin de la misma raíz, a saber, de “la lucha general por la vida” y por conseguir “las hembras más atractivas” (Darwin 2009: 783), con las deformaciones características de un animal domesticado. Darwin fue explícito al afirmar que aquí estaba presente el mismo principio que en el arte de la cría de animales (Darwin 2009: 769), que “la cantidad de sufrimiento así causado ha tenido que ser extrema” (Darwin 2009: 758) y que, en la época primitiva, la condición de esclava de la mujer hacía que deseara “conservar su buen aspecto” (Darwin 2009: 759-60) a través de todas estas deformaciones y añadidos.

Aunque todo esto recaía sobre el cuerpo de las mujeres, el planteamiento de Darwin, a través del maquillaje, el tatuaje y la deformación corporal irreversible se podía extender a la totalidad de la cultura estética tal y como se plasmaba, por ejemplo, en la arquitectura y el diseño de los productos domésticos. En cualquier caso, la mujer maquillada del Segundo Imperio (y, por lo tanto, el principio del revestimiento) ya no podía seguir viéndose como una cesura radical que separaba a la cultura de la naturaleza brutal, sino como un desarrollo sofisticado de la necesidad que esta naturaleza tenía de seguir reproduciéndose a través de la sexualidad. No era su negación sino su culminación.

### 5. La grandeza de no poder seguir decorando

En 1894 un influyente sexólogo, Havelock Ellis, extendió los planteamientos de Darwin hasta el formato de un libro: *Hombre y mujer: estudio de los caracteres sexuales secundarios humanos*. En ese momento Adolf Loos estaba experimentando la vida moderna estadounidense, pero en breve iba a comenzar su vida como escritor, conferenciante y arquitecto.

Loos es reconocido sobre todo por sus obras arquitectónicas y, en menor medida, por sus diseños. No obstante, sus escritos poseen más matices y están, por lo menos, a igual altura que sus objetos, resultando tan determinantes como ellos para las transformaciones de la cultura del diseño de producto de la primera mitad del siglo XX. Entre estos el más importante es “Ornamento y delito”, donde articuló uno de los rechazos más radicales del ornamento y el revestimiento en el ámbito del diseño. Es, sin embargo, mucho más que eso, pues para Loos el producto poseía una relevancia cultural innegable, lo que resultará más claro si se parte de sus similitudes y diferencias con lo que llevamos visto, comenzando con la idea de Schiller de que la manera en la que tratamos los objetos de uso es análoga a la manera en la que la cultura trata nuestros cuerpos, especialmente (y aquí se muestra la pertinencia de Baudelaire y Darwin) el cuerpo de la mujer.

Para introducir esto es deseable que nos detengamos en un escrito anterior a “Ornamento y delito”, a saber, “Moda de Señora”, que apareció en *Dicho en el vacío* (1897-1900). En él podemos comprobar que su estrategia como escritor era comenzar zanzando y escandalizando a sus lectores con argumentos sorprendentes y agresivos:

¡Moda de Señora! ¡Tú, atroz capítulo de la historia de la cultura! Cuentas a la humanidad deseos secretos. Si se hojea en tus páginas, el espíritu se estremece ante aberraciones horrosas e inauditos vicios. Se percibe el lamento de los niños maltratados, el chillido de mujeres ultrajadas, el terrible aullido de personas torturadas, la queja de quienes mueren en la hoguera. Suenan latigazos, y el aire recibe el chamuscado olor a carne humana quemada. *La bête humaine...* (Loos 1993, vol. I: 140).

Cuando Loos escribió estas palabras la moda femenina estaba en una de sus fases más agresivas. No solo el estrechamiento de la cintura estaba alcanzando límites inverosímiles, sino que además el corsé empujaba hacia atrás el pubis y la columna vertebral en la zona dorsal. Aunque los añadidos seguían siendo prominentes, el diseño giraba ante todo en torno a la contorsión de la silueta, especialmente en el perfil (Laver 2005: 2015-8; Willet y Cunnington 1992: 211-2). Esto realzaba el busto y las nalgas, reflejando el interés masculino por la mujer madura, pero fisiológicamente era algo muy discutido. Loos, en concreto, vio en ello un signo del sadismo del macho adulto, parangonable con la quema de brujas o el canibalismo, ejemplos de la perversidad natural del ser humano enumerados por Baudelaire (Baudelaire 2005: 383). A diferencia de este, sin embargo, pensaba que la última manifestación de esta perversidad era la moda femenina, un artificio surgido para satisfacer a “*la bête humaine*”. La referencia explícita a la novela que Émile Zola publicó en 1890 muestra que Loos partía de la agresividad (explícita o implícita) masculina, aunque deseaba dotar a su argumento de una relevancia cultural de mayor calado. La moda femenina y sus complementos (como el maquillaje) eran una prolongación cultural de la naturaleza bestial del ser humano, aunque Loos, tomando un camino opuesto al de Baudelaire, se esforzó por

exonerar a la naturaleza, considerando que se trataba de un caso de selección bajo domesticación, afirmando que “somos bestias a las que se encierra en establos, bestias a las que se les escatima su alimentación natural, bestias que tienen que amar por mandato. Somos animales domésticos” (Loos 1993, vol. I: 140).

Loos creía que “el cambio en la ropa de mujer viene dictado solo por el cambio de sensualidad” (Loos 1993, vol. I: 142) y que había una conexión entre lo que la cultura, a través de la moda, hacía con el cuerpo de la mujer y lo que hacía con los objetos de uso, que a la forma imposible de “s” de la silueta femenina finisecular y los muebles, apliques y lámparas de Víctor Horta, Henry van de Velde o Héctor Guimard les subyacían las mismas ideas, tendencias y deseos. Consideraba, además, que debía evitarse tanto la deformación artificial del cuerpo femenino como el exceso decorativo de los objetos de uso, aceptando, como lo hizo Schiller, que la forma del objeto la debía determinar el programa funcional, el cual, en el caso de la mujer (como representante de todo sujeto humano subordinado), debía estar al servicio de la liberación de su cuerpo. Por eso el principio del revestimiento era inaceptable y el ornamento debía desaparecer.

Este planteamiento, cuya conexión con la remisión darwiniana de la moda de señora a la sexualidad animal es plausible, es el que define, más allá de los argumentos tópicos de la ideología funcionalista, a “Ornamento y delito”. Sin negar la importancia del principio fabril en el pensamiento de Loos, se trata de algo que concede al objeto de uso significados más profundos de los que le puedan conceder sus parámetros físicos, estructurales, ergonómicos o estéticos relacionados con la economía de la producción. Esto explica en parte que Loos irrumpa en “Ornamento y delito” con un espectacular zarandeo en el que se entremezclan varias líneas argumentales, como los estudios sobre la selección doméstica y sexual de Darwin, la ley biogenética de Ernst Haeckel, la visión de la naturaleza de Baudelaire (o, tal vez, Schopenhauer) e, incluso, los ensayos sobre sexualidad de su vecino Freud, junto con, evidentemente, los argumentos más específicos del funcionalismo arquitectónico que se estaban elaborando en Estados Unidos. Pero vayamos directamente a la obertura de “Ornamento y delito”:

El embrión humano atraviesa en el cuerpo de la madre todas las fases de desarrollo del reino animal. Cuando la persona nace, sus impresiones conscientes son iguales a las de un perro recién nacido. Su infancia atraviesa todas las transformaciones correspondientes a la historia de la humanidad. A los dos años ve como un papúa, a los cuatro años como un germano, a los seis como Sócrates, a los ocho como Voltaire. Cuando tiene ocho años llega a reconocer el violeta, el color descubierto en el siglo Dieciocho, pues antes el violeta era azul y el púrpura rojo. El físico muestra hoy en el espectro solar colores que ya tienen nombre, pero cuyo reconocimiento está reservado a las personas del provenir (Loos 1993, vol. I: 346).

Detengámonos aquí. Loos aplicó la ley biogenética de Haeckel (Haeckel 1889: 289-315) al desarrollo biológico humano y su historia social (Masheck 2013: 104). Podemos dudar, como hizo Reyner Banham (Banham 1996: 18), de la profundidad de su pensamiento y la medida en la que comprendió unos referentes que, seguramente, asimiló en superficiales y heteróclitas charlas de café, pero eso es lo de menos, pues lo relevante es por qué recurrió a la hipótesis biogenética (y al resto de sus referentes). Esta hipótesis le permitía argumentar que las formas generadas por la cultura eran la prolongación de la naturaleza, no su negación; que los objetos de uso, por lo tanto, pertenecían a los desarrollos temporales propios de los ecosistemas culturales; y, tercero, que el desfase

de las formas diseñadas (como sucedía con las que se subordinaban al principio del revestimiento) era algo más que una mera cuestión de moda. Este es el marco en el que se debe insertar la parte más famosa de “Ornamento y delito”, donde afirmaba:

El niño es amoral. El papúa también lo es, para nosotros. El papúa mata a sus enemigos y los devora. No es ningún delincuente. Pero si la persona moderna mata a alguien y lo devora, es un delincuente o un degenerado. El papúa tatúa su piel, su barca, su remo, en una palabra todo lo que está a su alcance. No es ningún criminal. La persona moderna que se tatúa es o un delincuente o un degenerado. Hay prisiones en las que un ochenta por ciento de los presos muestran tatuajes. Los tatuados que no están en prisión son delincuentes latentes o aristócratas degenerados. Si un tatuado muere en libertad, habrá muerto algunos años antes de llegar a cometer un crimen.

El impulso de ornamentarse la cara y todo lo que esté al alcance de uno es el origen del arte plástico. Es el balbuceo de la pintura. Todo arte es erótico.

El primer ornamento que nació, la cruz, tenía un origen erótico. La primera obra de arte, el primer acto artístico que el primer artista, para librarse de sus excrecias, untó en la pared. Una línea horizontal: la mujer yaciendo. Una línea vertical: el hombre penetrándola. El hombre que lo creó sintió el mismo impulso que Beethoven, estaba en el mismo cielo donde Beethoven creó la Novena (Loos 1993, vol. I: 346-7).

El discurso es nuevamente muy sincrético, apareciendo ideas de Herbert Spencer, Cesare Lombroso, Havelock Ellis y, posiblemente, Freud (Masheck 2013: 98-9; Lubbock 1989: 171-93),<sup>3</sup> aunque todo se articula en un argumento que busca mostrar la tesis que ya hemos referido en ocasiones, a saber, que para Loos hay conexiones entre la manera en la que tratamos los objetos de uso y en la que tratamos nuestro cuerpo y que eso tiene un origen sexual. Esto se traduce en el desarrollo de dos procesos históricos diferentes, el del arte y el del diseño de producto, con valores temporales divergentes. En 1910 Loos publicó su artículo “Arquitectura”, donde separaba el arte del diseño, recurriendo de nuevo al argumento de la decoración como tatuaje que, en el mundo moderno, era inaceptable (Loos 1993, vol. II: 23-35). Herbert Spencer había escrito previamente el artículo “Uso y belleza” (Spencer 1904: 370-374), donde afirmaba que la belleza surgía cuando el uso de un objeto, norma o comportamiento dejaba de estar vigente y, sin embargo, se conservaba su forma. Es decir, la belleza era lo que los anatomistas denominaban vestigios, residuos de la naturaleza que carecían de sentido operativo en el presente. En este contexto pseudo-biológico Loos introdujo los argumentos de Cesare Lombroso y Havelock Ellis sobre el hábito de tatuarse entre los criminales en las cárceles (Lombroso 1876: 43-56; Ellis 1890: 102-108), vestigios desfasados que, al conservarse en el presente, como la deformación del cuerpo femenino en la moda o la afirmación del principio del revestimiento en el diseño, no solo habían perdido su vigencia, sino que se habían desarrollado como una perversión, es decir, como un crimen.

Loos afirmaba que la grandeza de la época moderna, basada en la producción fabril masiva, no residía en esos vestigios desfasados y perversos, sino en que había desterrado el ornamento por pura incapacidad:

Ved, esto es lo que caracteriza la grandeza de nuestro tiempo: que no sea capaz

3 Habría que estudiar qué conexión tiene la referencia a la excrecia con los *Tres ensayos sobre teoría sexual*, publicado en 1905, donde Freud habló de una fase “anal” del desarrollo.

de ofrecer un nuevo ornamento. Hemos superado el ornamento, nos hemos decidido por la desornamentación [...] Pero hay espíritus negros que no quieren tolerarlo. La humanidad debiera seguir jadeando en la esclavitud del ornamento. Las personas estaban suficientemente desarrolladas como para que el ornamento ya no les produjera sensaciones de placer, suficientemente desarrolladas como para que un rostro tatuado no despertara sentimiento estético, como entre los papúas, sino que lo disminuyera. Suficientemente desarrollada como para sentir alegría por una lata de cigarrillos lisa, mientras que no compraban una adornada ni por el mismo precio. Eran felices en sus vestidos y estaban contentos de no tener que dar vueltas con pantalones de terciopelo rojo y pasamanería de oro, como los monos de feria [...] el cuarto mortuorio de Goethe es más señorial que toda la pompa *renaissance* (Loos 1993, vol. I: 347-8).

Se trataba de algo más que de minimizar los recursos productivos para producir y vender a mejor precio. En realidad, todo giraba en torno al rostro, la ropa y la decoración como algo a través de lo cual la sociedad nos esclaviza. A Loos no le preocupaba solo el problema productivo de la cultura del revestimiento sino la liberación del ser humano en el seno de la sociedad. El ideario funcionalista formaba parte de esta liberación y se remontaba, de hecho, a Rousseau, lo que en ocasiones ha conducido a interpretar al ingeniero como la versión moderna del salvaje roussoniano, como planteó Adolf Max Vogt con respecto a Le Corbusier (Vogt 1998: 133-159). Se trataba, en suma, de que la sociedad no considerase a nadie un medio, sino que toda persona fuera un fin en sí, lo que para Loos y, tras él, para el Estilo Internacional del Movimiento Moderno, donde se incluía la Bauhaus, se simbolizaba con la eliminación de la cultura del revestimiento.

## 6. Conclusión

El alegato de Loos por una cultura funcional desornamentada no se quedaba en el objeto de uso, sino que implicaba la transformación social. Con sus propuestas apuntaba a la necesidad de minimizar las diferencias estilísticas que marcaban lo femenino y lo masculino como ámbitos visual y conductualmente opuestos. No era solo cuestión de que deformar la silueta de las sillas, las teteras o las máquinas de coser por cuestiones puramente estéticas u ostentatorias fuera algo indeseable en el marco industrial moderno, sino de que deformar el cuerpo humano implicaba la subordinación perversa de una parte de la sociedad a otra.

Por otra parte, Loos pensaba, al igual que Baudelaire, que la naturaleza era cruel. No obstante, como perteneciente a la cultura darwiniana, que veía la diferencia entre los sexos como un resultado de la reproducción bisexual de los mamíferos, no pensaba que fuera producto del pecado. Concebía, por eso, que la cultura del revestimiento no era una forma mágica de superar un mal metafísico y atemporal, el pecado original o la guerra de todos contra todos, en un momento puntual de ilusión estética, sino un vestigio que el proceso social evolutivo había superado y que, al mantenerse de una manera artificial, daba lugar a un trato perverso y sádico hacia el propio ser humano. Loos, quien no era un feminista decidido, pensaba que, en su propia época, esto alcanzó su máxima expresión con la manipulación del cuerpo femenino, que se plegaba a los deseos masculinos de definirlo como su “paraíso”, aunque podría haberse tratado de la infancia, la clase trabajadora o cualquier otro colectivo subordinado. En este contexto, la eliminación del ornamento implicaba la posibilidad de una relación social

más igualitaria, que comenzaba a mostrarse a través de la construcción de un mundo visual menos relacionado con las relaciones de poder. La reflexión de Loos sobre el mundo victoriano muestra que, en la historia del diseño en general (y nuestra época no es una excepción), un cambio estilístico no es solo una modificación de la moda al uso. En el nivel más superficial cambia la concepción que el diseñador tiene de las jerarquías y el equilibrio entre las distintas dimensiones del producto, pero también apoya o da lugar a una transformación social, asegurando o invalidando los roles y valores que adoptan, o a los que se han de someter, los distintos actores sociales. Después de “Ornamento y delito” la moda femenina cambió radicalmente, pero Loos planteaba problemas que iban más allá del diseño o del feminismo, que se referían a la cultura occidental en general.

Dejando de lado su estilo agresivo y meticulosamente escandalizador, Loos venía a decirnos algo que ya dijo Kant en su *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*, algo que podría ser un imperativo categórico válido para los diseñadores: “todo ser racional *existe* como un fin en sí mismo, *no simplemente como un medio* para ser utilizado discrecionalmente por esta o aquella voluntad” (Kant 2015: 137). Se trata de algo que a finales del siglo XVIII ya se dejaba entrever como prioritario, pues Kant podría estar respondiendo a un diagnóstico como el siguiente, de Adam Ferguson:

Es aquí, en realidad, donde el hombre se muestra a veces indiferente y solitario y donde ha encontrado un motivo de competencia con sus semejantes; trata con ellos de la misma manera que con su ganado o con su tierra, en función de los beneficios que le reportan. Este motor tan poderoso que suponemos ha conformado la sociedad solo sirve para engendrar la discordia entre los miembros o para mantener su comercio cuando los lazos del afecto se han roto (Ferguson 2010: 61).

El pensamiento de Loos era, como los exteriores de su arquitectura, acromático, cuestión de blanco y negro, algo muy poco matizado. Eso resulta muy claro en su uso de la moda femenina de la segunda mitad del siglo XIX, que en sí misma poseía muchos más matices éticos y estéticos de los que él pareció admitir, comenzando por su prenda más señalada, el corsé (Steele 2005: 35-66). Pese a su reduccionismo y el claro desfase de sus imágenes a comienzos del siglo XXI, Loos desarrolló dos argumentos que deberían ser respetados por todos los diseñadores, en tanto que estos forman uno de los colectivos más activos y determinantes de nuestra cultura. El primero, que estuvo presente a lo largo del siglo XIX en propuestas opuestas como las de Schiller y Baudelaire, afirmaba que hay una clara unidad cultural entre la manera en la que tratamos los objetos y nuestros cuerpos; el segundo, que hemos remitido a Kant y Ferguson y que matiza al primero, afirmaba que nunca deberíamos tratar a ninguna persona como un medio. Aunque solo fuera por eso su obra, sobre todo la escrita, merece que se la siga teniendo en cuenta.

### **Bibliografía citada**

- Agustín, San. 1965. *Obras de San Agustín*, Volumen XVII. Madrid: BAC.
- Allen, G. 1877. *Physiological Aesthetics*. London: Henry S. King and Co.
- Aurisch, H. K. *et alii*. 2015. *Franz Xaver Winterhalten. Maler im Auftrag Ihrer Majestät*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.
- Banham, R. 1996. *A Critic Writes. Essays by Reyner Banham*. Berkeley: University of California Press.

- Baudelaire, Ch. 2001. *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: A. Machado.
- Baudelaire, Ch. 2005. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: A. Machado.
- , 2009. *Mi corazón al desnudo y otros papeles íntimos*. Madrid: Visor.
- Brooks, R. 2005. *The Portland Vase*. New York: HarperCollins.
- Campaña, M. 2011. *Baudelaire*. Barcelona: Penguin Random House.
- Darwin, Ch. 2003. *El origen de las especies*. Madrid: Alianza.
- , 2008. *La variación de los animales y las plantas bajo domesticación*. Madrid: Catarata.
- , 2009. *El origen del hombre*. Barcelona: Crítica.
- Darwin, Ch. 1997. *Autobiografía y cartas escogidas*. Madrid: Alianza.
- Ellis, H. 1890. *The Criminal*. New York: Scribner and Welford.
- Fanelli, G. y Gargiani, R. 1999. *El principio del revestimiento*. Madrid: Akal.
- Ferguson, A. 2010. *Ensayo sobre la historia de la sociedad civil*. Madrid: Akal.
- Fontaine, G. 2018. *Charles Garnier's Opéra. A Total Work of Art*. Paris: Éditions du Patrimoine.
- Garnier, Ch. 2001. *La nouvel Opéra*. Paris: Editions du Linteuau.
- , 1871. *Le théâtre*. Paris: Hachette.
- Haeckel, E. 1889. *Natürliche Schöpfungs-Geschichte*. Berlin: Georg Reimer.
- Hobbes, T. 2000. *De Cive*. Madrid: Alianza.
- , 2011. *Leviatán*. Madrid: Alianza.
- Hogarth, W. 1997. *Análisis de la belleza*. Madrid: Visor.
- Huysmans, J.-K. 2015. *A contrapelo*. Madrid: Cátedra.
- Kant, I. 2012. *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza.
- , 2015. *Fundamentación para una metafísica de las costumbres*. Madrid: Alianza.
- Laver, J. 2005. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.
- Lombroso, C. 1876. *L'uomo delinquente*. Milano: Ulrico Hoepli.
- Loos, A. 1993. *Escritos*, 2 volúmenes. Madrid: El Croquis.
- López Lloret, J. "Perversa segunda piel. Ética, estética y política en el vestido según Jean-Jacques Rousseau". *Cuadernos Dieciochistas*, núm. 11: 235-70.
- Lubbock, J. "Adolf Loos y el dandi inglés". Pp. 173-93, en A. Pizza (ed.). *Adolf Loos*. Barcelona: Stylos, 1989.
- Masheck, J. 2013. *Adolf Loos. The Art of Architecture*. London: I. B. Tauris.
- Mayr, E. 1991. *Evolution and the Diversity of Life*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Novalis. 2001. *Novalis Werke*. München: Verlag C. H. Beck.
- Pevsner, N. 2003. *Pioneros del diseño moderno*. Buenos Aires: Infinito.
- Schiller, F. 1990. *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.
- Semper, G. 1851. *Die Vier Elemente der Baukunst*. Braunschweig: Friedrich Vieweg und Sohn.
- Spencer, H. 1904. *Essays. Scientific, Political and Speculative*, Volumen II. New York: D. Appleton and Company.
- Steele, V. 2005. *The Corset. A Cultural History*. New Haven: Yale University Press.
- Theunissen, B. 2012. "Darwin and his pigeons. The analogy between artificial and natural selection revisited". *Journal of the History of Biology*, núm. 45: 179-212.
- Torrent, R. y Marín, J. M. 2005. *Historia del diseño industrial*. Madrid: Cátedra.
- Vogt, A. M. 1998. *Le Corbusier. The Noble Savage*. Cambridge, Massachusetts: Massa-

chusetts Institute of Technology.

Wallace, A. S. 1878. *Tropical Nature, and Other Essays*. London: Macmillan and Co.

Willet, C. y Cunnington, P. 1992. *The History of Underclothes*. New York: Dover.

Wornum, R. N. 1851. "The Exhibition as a Lesson on Taste". Pp. I\*\*\*-XXII\*\*\*, en *The Art Journal Illustrated catalogue: The Industry of All Nations*. London: George Virtue.

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