

una perspectiva teórica atravesada por la metáfora del crecimiento.

No obstante, la parte que puede suscitar un especial interés para nosotros, lectores del siglo XXI, es el tratado *La ciencia del arte del embellecimiento de la Tierra*, cuyos antecedentes hay que buscarlos en las líneas de trabajo de Krause y sus inquietudes de corte medioambiental, orientadas por la amplitud de miras de la noción de arte de la vida y gestadas desde una filosofía de la cultura en la que hay implícita una profunda admiración por el poder transformador de la técnica y la acción humanas. Otro de los precedentes del texto es la relación que Krause mantuvo con el arquitecto Vorherr y el movimiento del embellecimiento de la tierra fundado por este último en Munich. En cuanto al texto propiamente dicho, se trata de un escrito de madurez que, a pesar de ser una obra inacabada y no muy extensa, condensa el pensamiento estético y social de Krause. La obra, enriquecida por la exposición detallada de lo concreto, culmina en la noción de “embellecimiento de la tierra”. Una acción humana donde convergen tanto el progreso como el embellecimiento de la naturaleza con todos sus seres, incluidos los humanos. Esta exploración de la encrucijada entre el arte bello de la vida, el arte útil y el arte bello como tal, es considerada por Pinilla como una de las grandes aportaciones krausianas, porque en ella se expresa una filosofía compatible con una concepción de la naturaleza ecológica, que alienta una noción de cultura íntimamente relacionada con la idea general del arte de la vida y el Ideal de la Humanidad. Es como si Krause se hubiera anticipado y hubiera vaticinado uno de los problemas más acuciantes de nuestro mundo global.

Finalmente el autor hace unas consideraciones especialmente pertinentes desde nuestra perspectiva actual con las que pone de relieve las ideas krausianas todavía vigentes y nos invita a extraer sus consecuencias en aras a una reflexión desde los problemas que se nos plantean hoy en torno al cuidado del medio ambiente y el desarrollo sostenible. Nos sumamos, entonces, a esta invitación y concluimos que, aunque sabemos que la reflexión estética contemporánea ha emprendido desde el siglo XX rumbos muy distintos al paradigma sistemático del idealismo, cuya terminología puede sonarnos algo desgastada por la erosión del tiempo, el pensamiento estético de Krause se abre paso y nos resulta más cercano, gracias a este trabajo que nos ayuda a comprender una propuesta estética, que ha dejado la mayor impronta en el ideario institucionista y sus seguidores, entre los que se encuentran, además de otros muchos, poetas de la talla de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez.

Miriam MORENO AGUIRRE

GARDUÑO COMPARÁN, Carlos, *Arte, Psicoanálisis y Estética: promesa de reconciliación*. ARS, Universitat Jaume I, Castellón, 2012.

En la actualidad vivimos en un período histórico pluralista, innovador e incluso irreverente. Estamos habituados al uso del teléfono móvil, internet, la comida rápida, los *reality shows*, el *do-it-yourself*... y, sin embargo, el arte contemporáneo a menudo sorprende, inquieta o se rechaza sin más. Cuesta entender por qué la sociedad, en tantos aspectos innovadora y rupturista, se muestra tan conservadora en lo que se refiere al arte contemporáneo y por qué existe una brecha entre este y una gran parte del público que no consigue enten-

derlo ni apreciarlo. El arte contemporáneo resulta absurdo, incomprensible, pero no sólo para la gran masa, sino también en ocasiones para las élites intelectuales y los mismos productores. La falta de evidencia del arte contemporáneo quizás se deba a la vertiginosa velocidad con la que este arte se retroalimenta, redefine, expande, modifica e incluso autodestruye, como consecuencia del momento histórico en el que se desarrolla. Atrás quedaron los tiempos en los que el espectador era capaz de identificar sin dudar aquellos objetos denominados *obras de arte*, que supuestamente tenían un valor particular y elevado. A partir de las vanguardias, el arte deja de ser algo evidente. Así lo señaló Theodor W. Adorno al comienzo de su *Teoría Estética*: “Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia”.<sup>1</sup> Estas palabras atraviesan los cimientos de la reflexión sobre el arte y los del arte mismo. El arte contemporáneo está por todas partes –en los museos, en el cine, en la prensa– y, con todo, nada de lo que tiene que ver con él está claro. No sabemos si lo que vemos es arte y tenemos la impresión de que no es posible saberlo. ¿Cómo podemos comprenderlo si cada vez resulta más difícil identificar aquello que eleva el objeto a la dignidad de obra de arte? ¿Qué es el arte si ya nada es obvio con respecto a él? Y, si no podemos dar cuenta de él, ¿cómo podemos asegurar que el arte sigue existiendo? En definitiva, la cultura occidental ha perdido la certeza en relación a aquello que el arte, en tanto elemento constitutivo, puede ofrecer. En su libro de reciente aparición *Arte, Psicoanálisis y Estética: promesa de reconciliación*, Carlos A. Garduño Comparán, doctor en Filosofía la Universidad Complutense, comparte estas mismas inquietudes, en virtud de las cuales los interrogantes se multiplican imparables e incluso sin respuesta, o al menos sin una definitiva. Pese a todo, insiste en la necesidad de enfrentarse al problema de la absurdidad del arte contemporáneo, ya que, pensado dialécticamente, el arte se revela como algo de suma importancia en el devenir de nuestro destino cultural y se espera de él que cumpla una importante función en la sociedad. Lo propio del arte, su función, es prometer. Pero no se trata de cualquier promesa, sino de una muy particular. La cuestión sobre el arte contemporáneo en la obra que nos ocupa va más allá de la duda ontológica, interrogándose acerca del modo en que aquel se conforma como un lugar para una promesa de reconciliación en nuestra época. Apoyándose en una metodología de trabajo interdisciplinar y moderando un interesante diálogo entre la tradición estética occidental y el psicoanálisis, el autor se propone como principal objetivo afrontar la falta de evidencia del arte contemporáneo y postular su derecho a la existencia. Con vistas a ello, explorará en detalle la promesa de reconciliación como supuesta función del arte, invitando al lector a reflexionar en torno a las posibilidades reales de aportación del arte a los individuos.

Entrando ya en materia, el libro de Garduño se halla estructurado en siete capítulos. En el primero de ellos, toma como punto de partida el problema de la promesa de reconciliación, es decir, de la esperanza de emancipación de los elementos alienados por los sacrificios que la cultura nos impone. Este problema es tratado en relación al arte por la tradición estética de occidente. Ahora bien, Garduño expone que dicha tradición, en función de la propia evolución histórica del arte hasta nuestros días, exhibe una manifiesta insuficiencia y, por ende, debe ser complementada por la reflexión del psicoanálisis. Por su lado, ante el pro-

---

<sup>1</sup> Adorno, T.W., *Teoría estética*, Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 9.

blema de la promesa de reconciliación, el psicoanálisis de Freud se topa a menudo con la imposibilidad de determinar un lugar para la esperanza. No obstante, deja abierta la puerta para su comprensión, apuntando a los procesos de la sublimación que el arte brinda al individuo como satisfacciones sustitutivas de las renunciaciones culturales. Desde una perspectiva marxista, Adorno se dirige hacia el mismo sitio que el psicoanálisis de Freud, mostrando que la promesa que vislumbra en el arte se condensa en una única referencia: el placer y el goce en tanto efectos de las creaciones culturales. En referencia a esto, Garduño nos describe un panorama en el que “[...] la producción y el consumo que en nuestra cultura pueda aún sostener la promesa de reconciliación, se ha de jugar en la posibilidad de determinar el lugar en el que se realicen materialmente procesos de sublimación, en relación con las estructuras de la subjetividad que posibiliten la obtención de goce estético, en las experiencias de lo bello y lo sublime. El problema, pues, es un asunto tanto de efectividad técnica como de gusto” (p. 389).

En el segundo capítulo, Garduño, en relación al planteamiento de Adorno que le sirve de base, intenta comprender filosóficamente el lugar que ocupa el arte en la situación actual del pensamiento y de la sociedad, porque es ahí donde se juega la posibilidad de mantener viva la esperanza de reconciliación como promesa de la cultura. Siguiendo la línea de investigación esbozada en el primer capítulo, indaga en la naturaleza del placer y del goce estéticos, condiciones de la promesa de reconciliación que es el arte, y en el tipo de experiencia que genera esta promesa. Garduño profundiza en estas cuestiones sirviéndose de las teorías de Freud y Kant, las cuales contribuyen a la comprensión del problema que implica el arte en nuestra cultura desde una perspectiva antitética una respecto a la otra. Se establece una oposición dialéctica entre Freud y Kant, en la medida en que cada uno de ellos opta por un elemento distinto de la experiencia estética. La noción freudiana de sublimación, que permite que nuestros impulsos se conviertan en virtud cultural, está del lado del interés; mientras que el análisis kantiano del sentimiento de lo sublime, del lado del desinterés. Asimismo, Garduño reitera la necesidad de oponer la teoría freudiana y la estética kantiana para concebir la tensión dialéctica entre el contenido y la forma de las obras. Con todo, en ambos autores la creación cultural promete un tipo de satisfacción: en uno, el de la pulsión; en otro, el de la razón. Garduño concluye de lo anterior que el problema de la promesa de reconciliación descansa en las posibilidades de sublimación del arte y que el arte sublime, expresión del malestar y del conflicto entre las fuerzas de la cultura y la naturaleza, es, en cuanto tal, esperanza de reconciliación, más que su reconciliación como tal. Lo que se está planteando aquí es, en último término, “el tema de la libertad del arte, su ideal de humanidad, su autonomía irrevocable y su esencia histórica en función de su separación de lo empírico y de una dialéctica entre pasado y futuro, donde lo que el arte es no puede definirse más que en función de lo que no es, es decir, de aquello a lo que se resiste a integrarse en función de su propia verdad; su negatividad” (pág. 65). A este respecto, el pensamiento occidental, representado por Kant y Freud, alberga un conflicto irresoluble, el cual, según Garduño, lejos de obstaculizarlo, puede allanarnos el camino hacia la comprensión del arte.

En el tercer capítulo, Garduño indaga en la manera en que Freud se acerca al arte y en el lugar que ocupan el placer y el goce estéticos en su tratamiento. Primeramente, se puntualiza el uso de la fantasía, la ficción y la irrealidad al servicio de la satisfacción de deseos, al mismo tiempo que se pone de manifiesto el carácter lúdico de la experiencia estética, cuya

praxis se opone a las exigencias de las prohibiciones sociales, posibilitando que la psique se sustraiga de la presión de la razón. Ahora bien, como contrapunto a la fantasía y sus representaciones inmediatamente placenteras, existen contenidos reprimidos que producen un efecto que, al menos en primera instancia, es más bien angustioso y terrorífico. Nos referimos a lo siniestro u ominoso. En pos de la clarificación de este concepto, Garduño se centra en el análisis de los conceptos freudianos de catarsis y sublimación, procesos que no tienen como fin el placer inmediato, sino mantener una tensión entre displacer y placer. Estos nunca deben ser totales, pues ello impediría, en ambos casos, cualquier tipo de efecto estético. En base a este hallazgo, Garduño llega a la conclusión de que el poder cautivador del arte y de la estética va más allá del principio de placer, que es insuficiente para caracterizar a todo el arte. La imposibilidad de la satisfacción es considerada como aquello que posibilita el goce estético, y el mantenimiento de la tensión será, por consiguiente, el fin de la obra de arte.

A pesar de que el psicoanálisis de Freud es considerado por Garduño como una teoría cuya flexibilidad la convierte en el complemento ideal de un análisis objetivo y social del arte, reconoce que no puede ser la última palabra para dar cuenta de todo lo que tiene que ver con él. Así pues, en el capítulo cuarto Garduño se embarca, en manifiesta analogía con el capítulo anterior, en el estudio de los elementos de la obra de Kant que nos puedan ayudar a dilucidar el elemento formal del arte y analiza las relaciones entre la moralidad y el goce estético recogidas en la *Crítica del juicio*. En relación al arte, la filosofía de Kant sólo puede dar cuenta de lo formal respecto el sujeto. En Kant, los objetos artísticos presuponen una naturaleza digna que no se ha de medir en función de sus pasiones, sino de la racionalidad, la libertad y la autonomía. Implican ciertas estructuras subjetivas que no están determinadas por principios empíricos ni por contenido patológico, sino por estructuras formales y puras que son la condición cuyo fundamento incondicionado posibilita la experiencia de lo sublime, una contemplación libre y desinteresada. Lo sublime, tal y como lo caracteriza Kant, se enfrenta a la noción freudiana de sublimación. La conservación de la negatividad de la pulsión y de la tensión a lo largo del movimiento interminable que involucraba la sublimación, en cambio, se detiene y desaparece en una especie de síntesis racional cuando es abordada desde lo sublime kantiano. Este supone un tipo de negatividad que se opone al contenido pulsional. Dicha negatividad es la de la forma, la de la razón y su ley, la de la moralidad. Kant recalca la afinidad existente entre la moralidad y lo sublime, considerando a este último como un tipo de elevación, un sentimiento de respeto análogo al que impone como influjo la ley moral sobre la subjetividad, en el que entran en juego nuestras inclinaciones en una relación que no es de dominio y humillación, es decir, en la que nuestro gusto es considerado sin ser determinado racionalmente. En función de ello, lo sublime es capaz de ofrecer una posibilidad de reconciliación entre nuestra naturaleza y nuestra dignidad racional. El sentimiento de respeto provocado por la ley moral parte de un dolor por su oposición a las inclinaciones y, sin embargo, tal y como afirma Kant, el respeto no se queda en el dolor, sino que, de manera análoga a lo sublime, permite la realización del deleite entre el dolor y el placer. El goce de lo sublime es para Kant el de la superación del terror que provoca el desbordamiento de lo sensible por nuestra facultad suprasensible. Es un goce en el que la naturaleza, aun en la manifestación de su máximo poder, es superada por nuestra razón. El sentimiento de lo sublime es sobre nosotros mismos, sobre la humanidad y sobre

nuestra facultad suprasensible. En este sentido, lo sublime en Kant ofrece una esperanza de reconciliación entre la razón y la naturaleza, en la afirmación de nuestra máxima dignidad como seres humanos. El tipo de placer o de goce que se produce para Kant en la experiencia estética de lo sublime entronca con la promesa de reconciliación que Garduño ubica en el arte. Dicho esto, Garduño insiste en que, para mantener viva la esperanza, es menester que la superación de la naturaleza no sea absoluta, es decir, que la naturaleza no aparezca dominada, detenida de una vez por todas. Antes bien su poder, su fuerza y sus posibilidades han de mantenerse libres y en movimiento, pues la esperanza no radica en su superación, sino en su posible cambio.

En el quinto capítulo, en un esfuerzo dialéctico, como medio de contraste, Garduño aborda la falta de evidencia del arte contemporáneo desde un punto de vista que excluye aquel en el que venía apoyándose hasta el momento. Este otro planteamiento no es otro que el del filósofo analítico y crítico de arte norteamericano Arthur Danto, quien se enfrenta a dicha problemática desde un enfoque opuesto al desarrollado por Adorno. La propuesta de Danto no toma en cuenta, en absoluto, la negatividad del arte posibilitada tanto por su forma, que se separa de lo empírico, como por su contenido de origen pulsional ni tampoco considera la oposición dialéctica entre ambos elementos, lo cual es, según Adorno, lo que permite el placer y el goce estéticos. La filosofía del arte de Danto omite, por tanto, los factores del gusto, la experiencia y el goce estético y, en esta medida, es una versión de la historia del arte cuya esencia reposa sobre estructuras narrativas. Una concepción del arte, en suma, que presupone su valor sobre bases semánticas, y no técnicas, materiales, estéticas y reales. Un arte sin efectos, que se realiza en conceptos, como teoría. El juicio de Danto sobre el arte le parece a Garduño erróneo debido, fundamentalmente, a su incapacidad para comprender la relación del arte con la experiencia, su importancia en la vida de las personas. Deudor de la tradición hegeliana en Estética, Danto considera que ni el psicoanálisis ni la estética kantiana pueden tener un lugar en la comprensión del arte. Para él, la filosofía de Hegel es la única sobre la que se pueden establecer las bases para definir el arte. Al rechazar la dimensión estética, Danto aboga por la muerte del arte en el horizonte de la cultura contemporánea. La historia del arte habría llegado a su fin en virtud de la elección de una empresa de autoconocimiento, desechando la apertura a vías de placer y goce. Así, una filosofía del arte como la de Danto obligaría a dejar de ver el arte como lo hace Garduño, lo que cancelaría, a su vez, la promesa de reconciliación. Por consiguiente, Garduño tiene la necesidad de abrazar otra concepción de la historia del arte, que no sólo considere su evolución en función de un fin, sino que dé cuenta de todos aquellos momentos que no son eslabones de dicha realización progresiva, de los testimonios de su fracaso, los cuales, en tanto que refieren a lo que se opone al flujo que nos lleva a su fin, implican una esperanza de realización, en su negatividad, más allá de él.

El capítulo sexto consiste en un intento por comprender el arte y sus procesos en relación a su génesis conflictiva y su carácter rizomático. Ofreciendo, pues, una interpretación del arte y su historia alternativa a la de Danto, el giro que da Garduño invita a analizar las obras desde una perspectiva en la que lo primordial no es el significado del objeto en sí, sino el proceso a través del cual el artista realiza dicha producción. A este respecto, Garduño lleva a cabo el comentario de textos de Edgar Allan Poe, Barnett Newman y Andy Warhol, cuyas respectivas obras incorporan elementos que la teoría del significado de Danto no con-

templa. En su labor los tres artistas norteamericanos no se apoyan en consideraciones semánticas; más bien, mantienen la comprensión del trabajo de producción artística como procesos técnicos con miras a la generación de efectos estéticos específicos. Ahora bien, las filosofías de Poe, Newman y Warhol, en tanto suspensión de las nociones estéticas de la tradición occidental, plantean a Garduño nuevos retos para comprender lo que sucede con el arte contemporáneo hasta el punto de verse obligado a cuestionar ciertos aspectos de la teoría estética de Adorno. Los métodos de trabajo de Poe, Newman y Warhol, si bien no rechazan la base estética que propone Adorno en una dialéctica entre interés y desinterés, sí ponen en duda que lo bello, lo sublime y sus promesas de reconciliación puedan dar cuenta de lo que en sus obras se pone en juego. Además, los tres artistas cuestionan la distinción entre arte y mercancía así como la oposición del arte a la industria cultural y, gracias a ello, mantienen viva la promesa de reconciliación, liberando al arte de su condena a muerte y sacándonos del pesimismo y la desesperación en los que la filosofía de Adorno nos mantenía sumidos. Garduño muestra la posibilidad de estudiar los procesos en los que se origina el valor de los objetos artísticos, más allá de lo que prometan, por un lado, bajo una teoría de la historia adecuada como la que propone Walter Benjamin y, por otro lado, a través de los desarrollos psicoanalíticos de Jacques Lacan, que nos permiten pensar la negatividad propia del contenido pulsional. A su vez, con el fin de introducir los conceptos de la obra de Benjamin y Lacan, se incluye también en este capítulo un apartado dedicado a la concepción del objeto del filósofo y crítico de la cultura Slavoj Žizek. En su opinión, la negatividad no puede ser abolida; tan sólo se puede “aprender a reconocerla en su dimensión aterradora y después, con base en este reconocimiento fundamental, tratar de articular un *modus vivendi* con ello”.<sup>2</sup> Ahí es justo donde radica el fin de la cultura y sus manifestaciones como el arte. En contra de la lectura hegeliana de la historia del arte de Danto, la propuesta de Žizek sostiene que cualquier pluralidad entraña conflicto, el mantenimiento de la negatividad y, por ello, defiende la pertinencia de la estética para comprender las maneras en que los individuos intentan lidiar con el resto irreductible de lo real. Para Žizek, debemos tener en cuenta el goce que nos ofrece el arte, a saber, su dimensión estética. Pensar la historia del arte en relación al goce equivale a comprender el arte como una sucesión de interrupciones de la continuidad temporal y de la lógica del sistema, es decir, como un lapsus, una falla capaz de inaugurar horizontes que engendren esperanza así como una oportunidad de redimir el pasado oprimido, truncado y latente que busca su realización en un ajuste de cuentas. Una concepción tal de la historia fue elaborada por Benjamin en sus *Tesis de Filosofía de la Historia*, obra en la que se nos presenta una perspectiva que coincide con la promesa de reconciliación de los elementos de la cultura que se mantienen en conflicto durante su desarrollo. Benjamin nos ofrece un panorama para interpretar las obras no sólo en función de su rol como arte o mercancía, sino, sobre todo, como objetos que, cargados de una esperanza redentora, poseen la capacidad de inaugurar nuevas posibilidades para el futuro.

Para aprehender mejor la naturaleza de esta esperanza y de los sublimes objetos que podrían ser las obras, Garduño dedica el séptimo y último capítulo al estudio de los principios que, bajo la lente de los descubrimientos freudianos y de los desarrollos psicoanalíticos de Lacan, nos permiten comprender el arte en su dimensión estética. La concepción psicoanalítica del arte conlleva un sentido ético que sustenta la esperanza de que el comprender

<sup>2</sup> Žizek, S., *El sublime objeto de la ideología*, México, Siglo XXI, 2001, p. 27.



liberará al sujeto, no sólo de su ignorancia, sino del sufrimiento mismo. Implica cierto ideal y, en pos de un correcto acercamiento a él, en este capítulo Garduño lidia de la mano de Lacan con la escabrosa relación entre la filosofía práctica de Kant y Sade. Afirma Lacan que “la cuestión ética [...] se articula a partir de una orientación de la ubicación del hombre en relación con lo real”<sup>3</sup>, más allá de un mero ideal del conocimiento de uno mismo. Ahora bien, la función propia de las obras de arte no es cognitiva, sino estética. La obra de arte es una especie de discurso sin palabras, una expresión de la verdad, de modo que su esencia no es la imagen, pero tampoco su significado, sino lo que se presenta como imposibilidad entre una y otro. La obra de arte no nos proporciona conocimiento de lo que somos, sino, más bien, articulaciones de síntomas. Garduño profundiza en la noción lacaniana de *sinthome*, en tanto estructura artificial cuyo valor radica en un núcleo real, traumático, imposible de simbolizar, esto es, en las esperanzas truncadas del pasado a las que Benjamin se refiere. Respecto la promesa del arte, Lacan nos enseña que este tiene la estructura del deseo: su causa yace en el objeto, entendido no como la cosa expuesta como obra, sino en su negatividad. La causa de la obra, el origen que sostiene su promesa, es lo que permanece implícito en su discurso como objeto deseado. La producción del goce apunta a un valor superior, a un goce no realizable en el discurso. Asimismo, el deseo no es una ley universal, sino una muy particular. La promesa del arte, sostenida en función de sus efectos, de su goce estético, no aspira a la universalidad propia del concepto o significado. Esta promesa no puede postularse a priori, en abstracto, sino que debe realizarse en cada acto, en cada obra, en cada experiencia estética. Promete en la singularidad de su estructura como un *sinthome*. La estética psicoanalítica concibe el arte, cada obra, como un síntoma particular, como el establecimiento singular de una relación hereje entre el saber y el goce, no compartible, no susceptible de conceptualización ni de simbolización. Es este “defecto”, esencia de toda obra, lo que otorga fuerza al arte en la producción de consecuencias reales y significativas. El arte, más que imitar la Cosa, finge que la imita. La referencia es la Cosa y no la realidad. El arte debe ir en contra de esta última para reestablecer la relación con la Cosa y, en este sentido, su función no es otra que la fabricación de la estructura de lo real que nos posibilita entablar una relación con el goce más allá de toda representación. El arte nos permitiría así seguir teniendo esperanzas de algo más, de algo indefinido y real, más allá incluso de nuestras identificaciones imaginarias. De lo que se trata, en definitiva, es de la posibilidad de mostrar la verdad a través de la producción artificial, artística, de lo real. La mentira del arte bien podría decir lo verdadero sobre lo verdadero, rastrear lo real, apuntando hacia ese enigma insondable, más allá de lo simbólico y lo imaginario. Sin embargo, el arte no puede salvar la Cosa al realizarla en un supuesto fin redentor, pues ella, en tanto causa, es irreductible. A consecuencia de esto, la esperanza de reconciliación debe ser mantenida como lo que es, como una mera posibilidad no realizada ni realizable, si es que queremos conservarla. De realizarse tal promesa, se terminaría con todo orden y deseo. Pese a todo, Garduño defiende que no hemos de renunciar a la “apuesta en la que, para tener esperanzas de reconciliación, se debe jugar algo más que la vida para hacer valer la vida [...]” (pág. 359).

A lo largo de su obra, Garduño traza un recorrido que se orienta de forma progresiva y certera hacia su conclusión final: la promesa de reconciliación, a través del arte, de los ele-

<sup>3</sup> Lacan, J., *Seminario 23: El síntoma* (1975-1976), texto establecido por J. A. Miller en *Ornicar?*, n° 9, Pedazos de real, (traducción y notas de Ricardo E. Rodríguez Ponte). Inédito, p. 21.

mentos en conflicto en el seno de la cultura. Una promesa de esperanza real de satisfacción, capaz de salvar dos extremos, hallando una especie de justo medio entre la alienación producida por las renunciaciones que nuestra participación en la cultura exige y el desahogo bárbaro de nuestros impulsos elementales. De lo contrario, dado que cada avance en el dominio racional del mundo parece traer consigo inevitablemente una escalada de la barbarie, nuestra civilización estaría condenada a manifestaciones de violencia igualmente progresivas y sistemáticas. Nuestro destino sería, más allá del malestar, la rivalidad con la propia cultura y nuestros semejantes, ya que la barbarie no es el resto que le falta por domesticar al progreso, sino su reverso igualmente radical. La reflexión de Garduño nos hace tomar conciencia del modo en que nuestra sociedad nos exige que seamos entes culturales con una devoción ciega por el progreso. Nos hemos convencido de que somos exclusivamente cultura y de que esta nos permite adaptar nuestra vida a duras exigencias. No obstante, somos el resultado de la evolución y la naturaleza, que posee leyes propias para cada especie. Así pues, en el caso del ser humano, la radicalización de la opresión propia de la razón moderna ha venido engendrando, inexorablemente, su contrario: un resto de irracionalidad, un contenido negativo insimbolizable. Ante ello, tras un repaso y cuestionamiento a nuestra cultura, parece que sólo el arte podría ofrecer una respuesta para la conjura de la irracionalidad en este panorama desesperanzador. Si el arte quiere ocupar un sitio verdadero en la historia, debe hacerlo desde el lugar de esta negatividad, en la oposición a las razones dominantes. En efecto, sin un reducto de negatividad, la promesa en potencia no podría mantenerse viva ni tampoco ser llevada al acto, sacándonos de la desesperación e impulsándonos a continuar a pesar de las incongruencias que rigen el día a día de la humanidad. La negatividad se nos revela como un elemento esencial del arte y ha de ser localizada en el seno mismo del sistema como lo que posibilita su efectividad, a saber, la producción del valor. No es cierto, pues, que un sistema de producción hegemónica como la industria cultural conduzca al arte a una incomprensión total y a una trágica muerte en silencio. Después de todo, es en el espacio de la industria cultural y no fuera de él – incluso en su alienación, o mejor aún, gracias a ella – donde el arte es posible. Alienación y emancipación no son conceptos contradictorios; de hecho, lo primero es condición de lo segundo. No se crea a pesar del sistema y para eliminarlo, sino por las condiciones que ofrece y para obtener el goce que él posibilita. Por eso, las obras culturales que aún prometan surgirán de la tensión y se mantendrán gracias a ella.

El libro de Garduño destaca como una contribución original, bien documentada y respaldada por una sólida formación filosófica. Se enmarca, además, en la perspectiva crítica de una sociedad adocenada, masificada y estereotipada por el auge de la industria cultural, esto es, por la imposición de un tipo de racionalidad, basada en criterios industriales, sobre la producción cultural, promovida por el sistema económico capitalista. De ahí, la apología que hace Garduño del arte contemporáneo entendido como un potente revulsivo social. El arte contemporáneo sugiere, provoca, insinúa nuevas comprensiones y cogniciones en el individuo, pensamientos autónomos y sentimientos propios creados por el espectador en tanto intérprete de lo que ve. Asimismo, redistribuyendo la sensibilidad de una realidad densa y dolorosa, el arte contemporáneo emite una reflexión sobre el presente y coloca una barrera contra su propia banalidad al devolverlo como una imagen en el espejo de nuestra vida total. El arte, inconcluso por su propia condición ligada a la del ser humano, nos otor-



ga nuevas perspectivas sobre nosotros mismos y nuestro papel en este mundo; nos permite percibir dónde estamos o dónde deberíamos estar, cómo nos va y cómo debería irnos. Quizás por todo ello el arte contemporáneo haya tenido una recepción conflictiva en la sociedad y una difícil integración en la cultura popular.

En resumen, se trata de una obra muy recomendable, tanto por la actualidad y urgencia de las distintas temáticas que aborda como por el modo de desarrollarlas a través de argumentos que resultan palmariamente comprensibles. Garduño nos introduce gradualmente, página a página, en complejos problemas filosóficos, en la frontera entre la ética y la estética, desgranándolos de tal forma que su comprensión resulta accesible para el no iniciado en el ámbito de la filosofía, sin por ello defraudar en modo alguno al investigador formado. A medida que se avanza en su lectura, es posible apreciar cómo los lúcidos argumentos se suceden en una exposición en espiral. Como el propio Garduño señala, el punto al que llega que no se aleja mucho de donde partió. En los últimos capítulos, perfila un panorama de la historia y del lenguaje en el que el verdadero motor de la cultura son los efectos estéticos que puedan generarse en función de cierta expectativa, considerada análoga a la promesa que guía el rumbo del libro desde las primeras páginas. Además, las cuestiones tratadas, procedentes de la sociología, la crítica y el psicoanálisis, se llaman entre sí y se hace imposible comprender una sin adentrarse también en las otras. Por ello, es un mérito a destacar la claridad expositiva con la que se despliegan los diversos temas, llevando a cabo una rigurosa presentación de la información, sin caer en el abuso de reiteraciones o incisos innecesarios que entorpecerían el ritmo del discurso. Por último, mediante un acertado uso de la interrogación retórica, se entabla con el lector un “diálogo” que contribuye a que la lectura del libro resulte fluida a la par que inspiradora.

M<sup>a</sup> Ángeles ARENAL GARCÍA

## Frente a la mirada

RANCIÈRE, Jacques, *Figures de l'histoire*, París, Puf, 2012 [*Figuras de la historia*, traducción de Cecilia González, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013]

Observar detenidamente una antigua foto, una pintura, un documental es el movimiento que nos propone este libro que recoge los textos *L'inoubliable* y *Sens et figures de histoire*, ambos escritos en 1996 en relación con la exposición *Face à L'Histoire* organizada en el Centro Georges Pompidou, la cual tenía como principal motivo de reflexión la pintura de la historia alejada de toda normatividad académica producida a lo largo del siglo XX.

Hacer frente a los dos textos que lo configuran, supone hacer frente a un actual y olvidado cometido que la voz del autor nos recuerda desde las primeras páginas: hacer historia. *Cela-était* es lo esencial en su concepto de la historia, el *eso fue* de la propia historia y que se presenta hoy ante nosotros. No se ha de concebir por tanto como una disposición de acciones a la manera aristotélica, o como el proceso de cumplimiento de una suerte de verdad en el tiempo, sino como signos variables que nos hablan y señalan la materia de *lo que fue* y nos hacen volver a ello.