

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^a Ángeles ARENAL GARCÍA

Frente a la mirada

RANCIÉRE, 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.

De esta manera, la historia no se realizaría a base de articular distintos documentos, que el autor entiende como objetos intencionales acuñados en el tiempo y diseñados para hacer constantemente presente una acción memorable, sino que, opuestamente, la verdadera historia se haría desde su concepción de monumento, el cual es entendido como aquello que guarda su memoria por su ser mismo, y que nos habla sin ser ésta su función. Así podríamos encontrar monumentos en una fotografía, en una pluma o en una antigua portería, siempre que nos revelasen su cotidianeidad, su pasado, lo que fueron.

Entonces se nos formula la pregunta que tiñe todo el texto: *Mais que pense une image?* (p. 25). Y se fragmenta para su reflexión: por un lado, la imagen cinematográfica y fotográfica, y por otro la imagen en pintura.

El primer grupo de imágenes se ha de pensar como algo más que el resultado del objetivo y el obturador, se ha de pensar como la vida ordinaria indiferente a la cámara y al gesto activo que la atrapa. Y es que se ha de tener en cuenta la capacidad que posee el objetivo para conceder la misma carga ontológica a todo aquello que ante él se presenta, de repartir la luz y la sombra tal y cómo se reflejan, y aún más, de revelarlo a la posteridad. Gracias a ello podemos ver cómo los que no tenían derecho a ocupar el mismo lugar, ocupan la misma imagen. Por ello también podemos ver en las imágenes la verdadera historia.

Sin embargo el arte de la imagen es consciente de la distancia radical que lo separa de lo que él mismo señala: el mundo, el cual se presenta como una máquina de información que despliega por igual el reparto de lo visible y lo invisible, de lo audible y lo inaudible, en definitiva del ser y del no ser. Por ello, en el hombre que realiza la imagen habita una gran responsabilidad; un *travelling* es una cuestión moral, como decía Godard, pues es el hombre quien realiza la primera apropiación, confiscación de la que nace la imagen y de la cual depende liberar honestamente del silencio a lo atrapado.

Así vemos cómo arte e historia se identifican en un destino actual común: construir a través de la imagen un lugar donde se haga visible el proceso mismo de desaparición, de silencio. Uno de los ejemplos más claros de tal conjunción lo podríamos ver en el documental *Shoah*¹, donde Claude Lanzmann expone un corpus de imágenes de nueve horas y media repleta de gestos, voces, conversaciones y paisajes, por los cuales inscribe la propia inhumanidad del humano en su historia. En palabras de Jacques Derrida: “Lo que aparece al desaparecer en *Shoah*, esta ausencia de imágenes directas o reconstituidas de lo que “eso” ha sido, aquello de lo que se habla, nos remite a los acontecimientos de la Shoah, es decir, a lo irrepresentable mismo”²

Tal postura ante el arte, y más concretamente ante tal ejemplo artístico, lleva al autor a encontrarse con la conocida máxima que afirma “de lo que no se puede hablar, mejor callar”³ y como él mismo reconoce con la conocida reflexión de Adorno: El arte es imposible después de Auschwitz. Pues desde la óptica de Rancière, no se trata de la posibilidad o imposibilidad del arte tras lo inhumano sino que el arte constituye el único medio posible de hacerlo presente, de hacerlo historia.

¹ Lanzman, C. “Shoah” Francia, 1985

² Derrida, J. «Le cinéma et ses fantômes», entrevistas realizadas por De Baecque, A. y Jousse, Th., 1998-2000, Revista *Cahiers du cinéma*, (nº 556), Francia, abril 2001, pp. 75-85 [«El cine y sus fantasmas (Conversación con Jacques Derrida)», *Desobra. Pensamiento, Arte, Política*, 1 (2002), Madrid, Arena, pp. 93-106.]

³ Wittgenstein, L., *Tractatus lógico-philosophicus*, 7, 1922.

Tras esta caracterización de la imagen fotográfica y cinematográfica, el autor nos propone cuatro sentidos de la historia diversamente combinables en relación a la imagen en pintura, sentidos que se entrelazan o se oponen redisponiendo las relaciones entre los poderes de la figuración y los géneros pictóricos.

El primero que encontraríamos entre ellos sería el de la llamada historia memorial, el cual realiza la selección y recuento de aquello que por su mérito o grandeza es digno de ser meditado e imitado, es decir, se trata de un tipo de historia que no propone una lectura de los sentidos del mundo a través de los signos, sino que la propone a través de ejemplos. No sucedería lo mismo con el segundo sentido, el cual se presentaría como una fabula significativa dotada de los medios expresivos correctos, y la cual, como el concepto aristotélico de poesía, posee la capacidad de expresar en un instante escogido el poder de la generalidad y de la ejemplaridad. Y abriéndose paso entre ambos y arruinando la armonía entre la expresión de los cuerpos y la grandeza ejemplar comunicada, el tercer sentido de la historia esta vez se torna en poder historial que guía las tareas, las promesas y las amenazas del hombre. En definitiva, su destino necesario y común. Sin embargo los sentidos de la historia no se agotarían en esta concesión de poder a una determinada acción-pintura que devoraría toda individualidad. Resta un sentido que se escaparía a este movimiento y que, sin importar cómo ni quién, puede elaborar la imagen dejándose llevar por sus percepciones, y producir testimonios tan historiográficos o más que los anteriores.

Ahora bien, la antigua tarea del artista, o la tarea de la generalidad, ha prescrito desde que el arte no está sometido a las reglas de representación, dando lugar a un espacio representativo de lo invisible o mudo, como anteriormente hemos dicho. Este nuevo y actual espacio se debe a que en el antiguo esquema de las reglas de representación no encontrábamos únicamente el imperativo de la imitación de lo real de la manera más fiel posible, sino que encontramos dos proposiciones fundamentales: la primera, o regla de la diferencia, afirma que la imagen del sujeto representado posee una forma específica, así el estilo noble de la tragedia –el épico o real diferirían de manera clara de la pintura de género o de los colores familiares de la comedia–. Y la segunda regla o de la indiferencia, que afirma que toda ley de representación se aplica por igual a todo tipo de materia artística, ya sea pintura, palabra o escultura.

En la actualidad ambas reglas han sido invertidas por la poética de la nueva edad de la historia, dando como resultado la multiplicación de las posibilidades del arte. Este crecimiento desmesurado de las relaciones entre sujeto, forma y materia es debido a que el sujeto no está encadenado a ninguna forma o materia determinada, siendo todas las representaciones igualmente dignas.

De esta manera, para poder observar el poder de la obra-imagen en esta nueva edad de la historia, el autor nos propone un esquema de tres poéticas que se cruzarían con los cuatro sentidos de la historia que hemos esbozado anteriormente.

La primera de las poéticas, encabezada por Kandinsky o Newman, sería el simbolismo abstracto, que tiene como principal tarea reemplazar el antiguo régimen representativo por un nuevo orden equivalente.

Los trazos de la segunda vendrían definidos de la mano de Schlegel y de las obras naturalistas de Michelet, y sus principales objetivos son la abolición del principio o regla de indiferencia sobre la materia, y la puesta en evidencia de que tanto forma como idea son inma-

nentes a toda materia. Se ha de prestar especial atención a esta poética, pues en ella opera uno de los mayores cambios en el arte: el intercambio de materia y forma y de sus diversos poderes, y por lo tanto su resultado en la historia.

Por último, la tercera poética, o sur(realismo), pone énfasis en arruinar la figura del sujeto-imagen, no sólo desde la igualdad de todo lo representado, sino también desde el desorden de toda jerarquía entre los sujetos y sus disposiciones, dando como resultado un sistema total de variaciones.

Podemos ver entonces cómo en la actualidad desde la interrelación de las tres poéticas anteriores, la nueva historia no se ha dejado llevar por la mudez de la que hablábamos antes y ha multiplicado sus sentidos, dando con ello voz al verdadero realismo a partir de la construcción de relaciones desde la indiferencia del sujeto y desde el devenir forma y sujeto de la materia.

Tras estas diversas diferenciaciones, el autor se propone realizar un esquema que englobe los modos según los cuales la pintura ha hecho frente a la historia, o dicho de otra manera, los modos en los que el arte ha podido combinar los sentidos de la historia con sus posibilidades plásticas. El primero de ellos sería el analógico simbólico, en el que la idea es traducida en las formas y los colores que constituyen la pintura, sin embargo se ha de tener en cuenta que este modo se subdivide en dos más: por un lado el simbolismo abstracto, en el que signo es símbolo y toma sentido y cuerpo de un determinado ritual, como en el *Abraham* de Barnett Newman pintado en 1949 tras la segunda guerra mundial; y por otro, el simbolismo expresionista, en el cual el símbolo es parte de un movimiento, y a su vez lo representa y lo significa. Éste se muestra con claridad en los *Rehenes* de Fautrier, donde los protagonistas de la serie son también rehenes del poder de la pintura, mostrándose atrapados por la línea indecisa que los dibuja, retorciéndose y desfigurándose entre los colores.

Podemos ver el segundo modo en el dé-coll/age titulado *Miss amerika*, en el que Vostell combina las fotografías del soldado vietnamita abatido y la imagen de Miss America 68, y cómo a diferencia del anterior, éste opera entre el carácter fingido de las imágenes de la historia y el carácter histórico de cualquier reproducción de un estado de cosas, siendo variaciones, multiplicaciones y desplazamientos de la imagen sus herramientas principales. La pintura se reexpone así misma sin dejar de pintar la historia.

Y es en el tercer y último modo, dada su vinculación con la tercera poética, en el que podemos encontrar el núcleo de la nueva historia de la que nos habla el autor, pues es aquél en el que se producen infinitas transformaciones sobre las figuras de la pintura desvinculándolas de las reglas de representación, sin caer, por un lado en el horror que haría huir a la belleza y al espectador, y por otro en la traición de la historia. Lo que representan sus pinturas es el propio devenir humano de su siglo, es decir, la ausencia de humanidad. Así podemos ver en Chirico, Dix y Nussbaum entre otros, cómo nace un arte que observa su tiempo, el del retiro de lo humano, y sin embargo da testimonio de él pintándolo sobre un lienzo. “La imagen pone el fondo en resonancia, incansablemente, y para ello se pone ella misma en resonancia con su historia.”⁴

⁴ Nancy, J., «La imagen: Mimesis & Méthexis» (trad. de Julián Santos), en *Escritura e imagen* nº 2 (2006), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 7-22.

Todo esto configura un libro repleto de aliento y responsabilidad ante los tiempos venideros, así como una fascinante visión de la historia que reclama la atención del lector interesado, estudiante, o especialista y cambia para siempre su mirada.

Manuel JUBERA SUÁREZ

BORISONIK, Hernán, *Dinero sagrado. Política, economía y sacralidad en Aristóteles*, Miño y Dávila Editores, Buenos Aires / Madrid, 2013.

¿Es posible aún entablar algún tipo de diálogo con Aristóteles? ¿Tiene algo que decir su filosofía en este contexto de crisis? Si comenzamos, como lo hace Hernán Borisonik en su libro, contemplando el contexto en el que surgieron sus ideas, podemos suponer que sí.

Dinero sagrado se presenta como una obra novedosa en varios aspectos. Si bien se inserta en una relativamente nueva forma del quehacer filosófico –una que toma aspectos históricos para explicar las singularidades de la Antigüedad, excediendo la mera abstracción y manifestando sus claros lazos con el pensamiento y la acción políticos–, tiene la particularidad de su origen no europeo. Hasta hace poco tiempo, la tradición filosófica occidental había sido tomada en Latinoamérica de diversas formas (que iban de la reverencia al rechazo). Este libro, sin embargo, se inclina por otro mecanismo: establecer una comunicación y permitirle a Aristóteles expresar algo para que pueda hoy ser contundente.

Un segundo punto de importancia es la temática elegida para organizar tal relación. El dinero como centro de la reflexión filosófica ha ocupado siempre un lugar marginal. Borisonik, sin embargo, propone llevarlo al centro de la escena, como signo de los tiempos que corren, a través de una crítica minuciosa y fundamentada.

La estructura del libro es simétrica. Comienza con una introducción, a la que le siguen dos largas partes de tres capítulos cada una (“El horizonte de sentido indoeuropeo” y “Política y economía en Aristóteles”) para finalizar con unas conclusiones cuyo título da nombre al libro completo.

La introducción pone de manifiesto algunas cuestiones metodológicas y sienta la posición que habrá de tomar el autor a lo largo del desarrollo conceptual. La primera parte plantea, de modo ampliado y extensivo, el universo conceptual que hubo de rodear a Aristóteles. Allí hay un interesante juego (que no acaba de resolverse completamente) acerca de la importancia de la época sobre un autor o de una singularidad frente a ideas establecidas. El autor hace una recuperación del pensamiento de Émile Benveniste, en quien basará algunas de sus conclusiones más importantes, como la división entre lo sagrado y lo profano y la politicidad inherente a tal separación.

A continuación, Borisonik desarrolla una serie de lecturas e interpretaciones sobre las ideas económicas que precedieron a Aristóteles (las más logradas sean tal vez Hesíodo, Jenofonte y Platón), aclarando que ninguna de ellas alcanzó el grado de sistematicidad de este último.

Sobre el final de la primera parte, encontramos un profundo estudio (y una toma de posición teórica) acerca de los fundamentos filosóficos del ideario aristotélico. Allí se pueden observar las aristas más importantes que fundamentarán el resto del libro. Se presentan, entre otras cosas, la centralidad de la noción de finalidad (*telos*) y cómo la finalidad parti-