

Hartarse de realidad con Clément Rosset.

La crisis de la representación de lo real en las artes contemporáneas

Rosa Benítez Andrés*

Universidad de Salamanca

Resumen: Se pretende exponer aquí una de las teorías de *lo real* más provechosas y esclarecedoras en torno a la relación de *lo real* y las manifestaciones artísticas contemporáneas, así como a la crítica situación en la que dicha conexión ha sido colocada. Esta teoría, propuesta por el filósofo francés Clément Rosset, servirá aquí como punto de apoyo con el que abrir nuevas vías cognoscitivas en el terreno de la Estética y la Teoría de las artes. Así, y tras una breve exposición de qué es lo que entiende Rosset por *arte* y qué por *real*, estableceremos el estatuto que, desde dicha teoría, puede mantener el arte contemporáneo con respecto a *lo real*.

Palabras clave: Arte Contemporáneo, Clément Rosset, *lo real*, Estética y Teoría de las Artes y el doble artístico.

Abstract: This paper pretends to present one of the most profitable and enlightening theories about the relationship between *the real* and contemporary artistic expressions, as well as the critical situation in which that connection has been located. This is the proposal of french philosopher Clément Rosset, that will be taken as supporting point in order to open new cognitive ways in the field of Aesthetics and Arts Theory. In this way, after a short exposition of what Rosset understands by *art* and by the *real*, we will set the statute that Contemporary Art is able to maintain with it, based on that theory of *the real*.

Key words: Aesthetics and Arts Theory, the artistic double, Clément Rosset, Contemporary Art and *the real*.

Son ya habituales dentro del imaginario colectivo, a propósito del ámbito del arte, nociones tales como *mimesis*, *representación*, *expresión*, *ficción*, incluso algunas más recientes, como *espectáculo* o *simulacro*. Éstas se han ido fraguando en nuestra sociedad a fuerza de siglos y, sin duda, condicionan de manera radical nuestra relación con dicho campo de la actividad humana. Ahora bien, si todas han servido para dar una idea aproximativa de qué entendemos por arte en diferentes periodos de la historia, es decir, para elaborar una Teoría del arte, ninguna de ellas puede ser considerada como definitiva o exclusiva, pues no ha de olvidarse que “arte” o “artes” (por englobar con este término a la literatura, el cine, etc.) no es más que un concepto convencional, creado por los hombres para designar una realidad que justamente ellos estaban elaborando.

*Universidad de Salamanca, Campus Miguel de Unamuno, Edificio F.E.S., Avda. Tomás y Valiente s/n, Despacho 515. Correo electrónico: beneitezr@usal.es

Asimismo, hemos de subrayar -pues es lo que va a determinar el enfoque de este trabajo- que el nexo común a todas ellas ha sido el de poner en el centro de su reflexión la relación existente entre *arte* y *realidad*, bien para decir que ésta no tiene ningún tipo de vinculación con aquel, o bien para relacionarlos de manera fundamental. De ahí que los conceptos clave para esta investigación sean los que acabamos de resaltar y su inclinación o perspectiva se concrete en las interacciones entre ambos. En este sentido, este trabajo, que tiene como objetivo primordial ahondar en esas relaciones que se producen entre las artes y *lo real*, intentará exponer de manera abreviada la teoría que el filósofo Clément Rosset propone en torno a la *realidad*, para después ver sus posibles aplicaciones a la Teoría del arte contemporáneo.

La filosofía de Clément Rosset se presenta como una de las más provechosas y atractivas a la hora de abordar dichas cuestiones, pues además de ofrecer un concepto de *lo real* abierto a multitud de perspectivas y tratamientos, no relega al arte al ámbito de la pura copia o al entretenimiento (por citar dos concepciones negativas), sino que lo sitúa en la órbita de las representaciones con las que el hombre aprehende *lo real*. Es decir, para Rosset el arte está del lado del conocimiento.

Según Clément Rosset, *la realidad* o *lo real* -él no distingue entre ambos- es “el conjunto de acontecimientos llamados a la existencia”¹ y caracterizados por ser crueles, insignificantes y únicos. Este modelo de teoría de la realidad se opone de manera radical a todas aquellas posturas que a lo largo de la historia de la filosofía han tratado de buscar una explicación de la realidad en un lugar distinto a ella misma. Y esto justamente porque Rosset defiende la idea de que la realidad es *idiota*, en el sentido de que no puede proporcionar más significados que los que ya están presentes de manera singular y suficiente, aquí y ahora. Estas cualidades inherentes a *lo real* hacen que cualquier hombre sufra por no poder escapar a su *crueledad*, y esto en virtud de nuestra inclinación por dar un sentido, orden y fin a todo lo existente. Por eso, según Rosset, al final la verdadera crueldad de *lo real* es precisamente que es real y que por tanto es inevitable:

“También entiendo por crueldad de lo real el carácter único y por lo tanto, irremediable e inapelable de esa realidad -carácter que impide, a la vez, mantenerla a distancia y atenuar su rigor tomando en consideración una instancia cualquiera que fuese exterior a ella-. *Cruor*, de donde deriva *crudelis* (cruel), así como *crudus* (crudo, no digerido, indigesto), designa la carne despellejada y sangrienta: o sea, la cosa misma desprovista de sus atavíos o aderezos habituales, en este caso, la piel, y reducida de ese modo a su única realidad, tan sangrante como indigesta. Así, la realidad es cruel -e indigesta- en cuanto se la despoja de todo lo que no es, a fin de

¹ C. Rosset: *Lo real y su doble*, Barcelona, Tusquets, 1993, p. 23.

considerarla sólo en sí misma.”²

La única manera entonces de evitar esa angustia provocada por la *suficiencia*, *insignificancia* e *idiotéz* de *lo real* consiste en crear dobles que mitiguen su *crueledad*. Éstos pueden ser de muchos tipos, pero todos ellos se caracterizan por apartar la inmediatez de todo lo existente y reemplazarlo por una representación mucho más asequible a nuestro “pensamiento de lo Mismo” como diría Foucault³, y que permita tomar conciencia de la realidad. Así, por ejemplo, si el doble del mundo, practicado por la metafísica tradicional -según Rosset- posibilita dar una explicación a las engañosas apariencias, el doble psicológico conforma una visión del sujeto como algo mucho más unitario y deseable de lo que lo es. Ahora bien, esto no tendría mayor importancia si, como dice el filósofo, no existiese ese “facultad que posee el hombre, y sólo el hombre, de tomar la imagen por el modelo y la palabra por la cosa”⁴. Y esto justamente, porque es ahí donde surge la *ilusión*, tipo de doble de *lo real*, que no se contenta con representarlo para que cualquiera tome contacto con él, sino que está destinado a eliminarlo para ocupar su lugar. Pero ante esta situación, aún nos queda alguna posibilidad de tomar conciencia de *lo real*, sin que éste quede relegado al ámbito de la ilusión y por tanto a la inexistencia. Así, por un lado Rosset defiende la experiencia de la *alegría* como una especie de estado de gracia, que permite aceptar la *suficiencia*, *singularidad* e *insignificancia* de *lo real* y aprehenderla en toda su *crueledad*. Este será el modelo propuesto bajo el nombre de ‘Filosofía trágica’ dentro del pensamiento del filósofo francés y punto neurálgico de toda su producción⁵.

Aunque, por otro lado, y es la parte que más nos interesa, existe otra posibilidad de contacto con *lo real* a través del doble, que no lleva pareja la suplantación de éste por su imagen. Tal ocasión es la que nos brindaría el arte, entre otros medios, y ello gracias a que es un tipo de representación que comparte con la realidad esa característica de ser *anyhow* y *somehow* a la vez, de una manera en concreto pero de cualquier manera, pues

² C. Rosset: *El principio de crueldad*, Valencia, Pre-Textos, 1994, p. 22.

³ Esta caracterización aparece ya en el prefacio de *Las palabras y las cosas*. M. Foucault: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 2006.

⁴ C. Rosset: *Lo real. Tratado de la idiotéz*, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 138.

⁵ La principal reivindicación de esta ‘Filosofía trágica’, a pesar de estar presente en todos los escritos de Rosset, se encuentra más desarrollada en uno de sus primeros libros y punto de partida de sus reflexiones posteriores, cuya edición en castellano es: C. Rosset: *C. Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*, Barcelona, Barral Editores, 1976.

ambas no poseen más interés o necesidad de existencia que la propia⁶. De este modo, podríamos situar ya al arte dentro de esos dobles inofensivos o ‘dobles de proximidad’ (reflejo, eco, sombra)⁷ como también los denomina Rosset, y que describe como garantes de *lo real*. De esto, el filósofo seguiría además una doble consecuencia que afecta tanto a la moral como a la estética respectivamente, es decir, a una valoración de lo ‘bello’ y de lo ‘bueno’ en función de su ‘contenido en realidad’⁸.

En el primer capítulo de *El arte y su sombra*⁹ y en relación a ese ‘contenido en realidad’ que acabamos de mencionar, Mario Perniola establece la existencia de dos tendencias opuestas en la estética occidental. Por un lado, aquella que decididamente celebra la apariencia, tomando al arte como una especie de válvula de escape respecto del peso de *lo real*, y por el otro, la postura que concibe el arte como el encargado de darnos una percepción más fuerte de la realidad y por tanto una experiencia mucho más rica¹⁰. De este modo y trasladando ambas perspectivas a la situación del arte actual, el filósofo declara la inevitable y fructífera relación de la primera con los *mass media* y la noción de *virtual*, así como la necesaria atención hacia los aspectos más violentos y crudos de la realidad que promovería parte del arte más reciente, según la segunda propuesta. Dejando de lado la primera de las posibilidades, esta última expresión, la de ‘crudos’, nos sitúa por completo en la órbita de la idea de *lo real* que, como hemos visto, maneja Clément Rosset. Pero antes de llegar hasta esa vinculación Perniola-Rosset, sería bueno esbozar algunas de las consideraciones que el filósofo italiano aporta sobre esta crudeza del arte actual.

Para él, lo que habría cambiado en relación a la tradición anterior no sería esa voluntad de proporcionar una experiencia sobre *lo real*, sino más bien el propio concepto de realidad, pues ahora se entiende por ésta justamente aquello que resulta difícil de representar y que es inaccesible e inalcanzable por definición (Perniola hace referencia aquí a la teoría lacaniana de *lo real* y en particular al ‘objeto pequeño a’). Por eso, la intención que manifestaría ese arte de la experiencia directa sería la de presentar

⁶ Op. Cit., *Lo real. Tratado de la idiotez*, p. 24: “Llamaremos *insignificancia de lo real* a esta propiedad inherente a toda realidad, la de ser siempre indistintamente fortuita y determinada, la de ser siempre al mismo tiempo *anyhow* y *somehow*: de cierta manera, de cualquier manera.”

⁷ C. Rosset: *Fantasmagorías; seguido de Lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, Madrid, Abada, 2008, p. 63.

⁸ Dice Rosset: “(‘contenido en realidad’ no designa la realidad de la cosa, sino lo que la cosa tiene de realidad.)” (Ibíd., p. 156).

⁹ M. Perniola: *El arte y su sombra*, Madrid, Teorema Cátedra, 2002.

¹⁰ Recuérdese aquí la distinción ya mencionada que Rosset hacía en *Lo real. Tratado de la idiotez*: “La obra de arte, más como reveladora de las cosas de este mundo que como ocasión para evadirse de ellas. Se oponen aquí, como se sabe, dos grandes concepciones del arte.” (Op. Cit., p. 64).

sin mediaciones precisamente aquello que escapa de ellas. Dice Perniola a propósito de esto:

“La profundización de todas las certezas estéticas y críticas lleva a pensar que se puede captar lo real sin ninguna mediación teórica y simbólica [...] El realismo extremo actual tiene la pretensión de mostrar lo que existe sin ninguna mediación teórica”¹¹.

Ahora bien, en lo que enfatiza Perniola -y en cierto modo también puede ser aplicado a Rosset, como veremos después- con relación a estas dos posturas, es en que este arte del realismo “psicótico” tampoco consigue llegar a *lo real* y sigue manifestando su falta, su inherente incapacidad para alcanzar ese ‘objeto pequeño’ descrito por Lacan; incluso, o justamente, por recurrir a esa pretendida ‘presentación’ de *lo real*. Para el filósofo italiano: “Quien sólo tiene en cuenta la abyección del arte extremo sin ver su esplendor, queda prisionero de una idea ingenua de lo real”¹², se pierde la “magnificencia”. Ese esplendor del arte actual consiste precisamente en la manifestación de su carencia para acceder a *lo real* y no en un pretendido exceso de realidad, que dada su cualidad de indigesto, pudiera llegar a hartar. Como bien ha subrayado Domingo Hernández en su artículo “El arte contemporáneo y la insuficiencia de lo real”, al decir que “No es esta realidad suficiente, inmediata, la que presenta el realismo extremo actual; éste actúa en ‘la impostura de la inmediatez’”¹³, *lo real traumático* es sólo un aspecto de *lo real* y pretender traer a éste a la conciencia, únicamente a través de las partes más crudas de la realidad y sin ningún tipo de representación sería, en función del pensamiento de Rosset, otra ilusión. Equivaldría en cierto modo a esa ilusión naturalista de la pureza de lo natural, pues aquí estaríamos ante algo así como lo violento y abyecto, en tanto que originario y ajeno a la “artificialidad”.

La única posibilidad que nos quedaría dentro del ámbito del arte (como ya hemos dicho *la alegría* sí experimenta *lo real* sin dobles) es que esas representaciones artísticas que median entre *lo real* y su aprehensión no sean ilusorias, no exterminen a la realidad grandilocuentemente, ni por medio de fantasmas, otros mundos, o cualquiera que sea el doble elegido. Así, podemos reafirmar esa idea del arte como doble inofensivo o ‘doble de proximidad’ al que el filósofo caracteriza como respetuoso con

¹¹ Op. Cit., *El arte y su sombra*, p. 20.

¹² *Ibíd.*, p. 30.

¹³ D. Hernández Sánchez: “A arte contemporânea e a insuficiência do real”, *Boca de Incêndio*, nº 2, Julho, 2005, p. 29.

lo real. Por ello y siguiendo esa lógica que mencionábamos anteriormente en torno al ‘contenido en realidad’ presente en las artes, tendríamos que referirnos ahora a las tesis mantenidas por Rosset en *El objeto singular*, donde hablando del cine dice que éste podría ser considerado como el arte menos relacionado con la realidad. De él subraya la posibilidad de verlo como la forma artística más debilitada tanto por su propia potencia expresiva, ya que utiliza todos los medios representativos de las otras artes, sin poseer un lenguaje propio, como por resultar poco original, dado su peligroso parecido con *lo real*. En función de estas dos características dice el filósofo que el cine estaría “condenado a no evocar, de esta misma realidad, más que los aspectos menos reales, es decir, a acantonarse en el dominio de las representaciones convenidas, socialmente admitidas.”¹⁴ Así el cine, y en cierto modo es lo que buena parte de él hace, se contentaría con algunas duplicaciones de la realidad muy poco originales y representaciones sin sorpresa, que de poco servirían para evocar una realidad tan compleja como la que hemos descrito aquí.

Sin embargo, Rosset abre otra vía interpretativa y apunta que existen dos posibilidades que permitirían a este arte (y muy probablemente a todos) “evocar la singularidad de lo real”: una sería la de lo *fantástico* y la otra, lo que él denomina el *realismo integral*. ‘Lo fantástico’ que aquí se quiere resaltar no se corresponde con lo sobrenatural, divino o extraterrestre, como estamos acostumbrados a pensar, sino más bien con aquello que se diferencia de *lo real*, pero a la vez mantiene todas sus características, es decir, lo que resulta extraordinario y habitual al mismo tiempo, en una interferencia constante: “Lo fantástico no es lo otro de lo mismo, sino su alteración: no la contradicción de lo real, sino su subversión.”¹⁵ Aunque Rosset no lo cite, el ejemplo perfecto para este tipo de cine sería David Lynch y en concreto un personaje recurrente en casi todas sus películas: el enano. Éste comparte todas las cualidades de un ser humano normal y corriente pero a la vez resulta inquietante por su diferencia con respecto a ellos. Lo fantástico aparece así como “todo otro que logra guardar los rasgos de lo mismo del que es la alteración. Hay entonces efecto de lo fantástico porque hemos alcanzado lo extraordinario quedándonos de este lado de lo real, sin que haya ruptura del orden cotidiano”¹⁶. Así, al lograr evocar *lo otro*, el cine fantástico consigue de golpe

¹⁴ Op. Cit., *Fantasmagorías...*, p. 63.

¹⁵ C. Rosset: *El objeto singular*, Madrid, Sextopiso, 2007, p. 65.

¹⁶ *Ibíd.*

evocar lo mismo, es decir, *lo real*. Nos señala la singularidad de *lo real* justo al mostrarnos cómo exceden a él sus “duplicaciones y monstruosas alteraciones”.

La otra manera de acercarnos a *lo real* mediante el cine sería la opción ‘realista’: “ésta consiste no ya en presentar lo fantástico como real, sino lo real como fantástico (“ese fantástico del que nos damos cuenta cada vez más que es en realidad lo real”)¹⁷. En cierto modo, las consideraciones hechas en este punto por el filósofo francés podrían ser aplicables a todas las producciones artísticas, por cuanto éstas tienen de anticonvencionales y extrañas. Para Rosset se trata de:

“evocar un real que no solamente escapa a las representaciones convenidas en las que se complace generalmente (y necesariamente), sino que además hace estallar la representación cotidiana que nos hacemos de lo real tal y como efectivamente vivido y observado¹⁸.”

Como ya dijimos, *lo real* es aprehendido y representado gracias a la intervención de un doble, que con suerte no elimina esa realidad a la que se está refiriendo y consigue traer hasta nosotros algo de ese real sumamente cruel e indigesto. Pero sucede a veces que la representación se hace tan habitual que llegamos a confundirla con *lo real* y es entonces cuando tomamos a la copia por el original y acabamos por sustituir a *lo real* por su doble. En estos casos, las artes (el cine de *realismo integral*, para Clément Rosset) actúan como llamada de atención sobre los modos de representación ya estandarizados de la vida cotidiana, y producen una nueva toma de contacto con la realidad, presumiblemente más cercana a ésta. No es esta la ya típica postura que defiende que en el arte se produce un aumento de la percepción, sino la defensa de un tipo de arte que busca refrescar las imágenes que han perdido todo su contenido de realidad.

Menciona Rosset a propósito de este tipo de cine las ideas de Jean-Luc Godard sobre la capacidad representativa del cine y rescata la fórmula de ‘no es una imagen justa, es sólo [justo] una imagen’ para distinguir entre dos formas de concebir las imágenes y por tanto, de entender el arte: una en la que la expresión cinematográfica no tiene cabida más que como montaje de imágenes ya preformadas sobre *lo real* y otra que busca a las “imágenes en cuanto tales, desprovistas de cualquier otra ‘justeza’ que la que consiste en ser lo que son, simples imágenes: dominio de un cine que, al no esperar nada a priori de lo real, es susceptible de recoger algunas de sus migas”¹⁹. Para

¹⁷ *Ibíd.*, p. 68.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 69.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 70.

Rosset, el cine de Godard representa el ejemplo perfecto de des-ilusión, pues al despojar a la realidad de sus apariencias y convenciones, consigue que ésta se presente a sí misma en tanto que única, es decir, casi en toda su crueldad²⁰. Por eso, “Como siempre, lo real aparecerá del lado de lo singular (‘sólo [justo] una imagen’), el fantasma del lado del doble (la ‘imagen justa’ solamente ofrece la ilusión según la cual existiría la realidad que pretende ‘justamente’ evocar).”²¹

Ahora bien, que consiga arrebatarse una imagen a *lo real* como diría Didi-Huberman, no quiere decir que este cine (o cualquier otra representación podríamos añadir) pueda tener como objeto representar *lo real* en todo su conjunto, sino simplemente aproximarse a él de manera sesgada y fragmentaria. Por otro lado, tampoco significa esto que cualquier película, fotografía, pintura, obra literaria, etc. sea capaz de conseguir esa evocación de *lo real* y esto, bien sea porque se queda a medio camino entre la ilusión y *lo real*, o bien porque no tenga la intención de llegar hasta él. Tal sería el caso de cierta literatura fantástica por ejemplo, de la mayoría del cine consumido en la actualidad o de los fotomontajes propagandísticos de la antigua Unión Soviética.

Encontramos a este respecto, en la obra de Rosset, algunas denuncias sobre la exagerada estima otorgada a la fotografía en tanto que medio completamente objetivo de representación y garantía de existencia de *lo real*. Con relación a la primera cuestión, el filósofo acusa de ingenuos a aquellos que pretenden ver en la imagen fotográfica, igual que ocurría con el cine, una ‘imagen justa’ de realidad. Pero la argumentación que estamos tratando de seguir y el punto al que se pretende llegar, es defender que es justo esa mediación —no condicionada por otros ámbitos ajenos al estético que nos ofrece la fotografía (el arte)— la que nos permite evocar una parcela, por pequeña que sea, de la realidad.

Hablando del tipo de fotografía practicada por Jeff Wall, dice Brandon Taylor que “el mimetismo aparentemente extremo de las obras de Wall se ve traicionado, en efecto, por el propio mimetismo: por la precisión de los resultados escénicos en

²⁰ Recordemos en este punto la conocida controversia Didi-Huberman/Lanzmann a propósito de la pertinencia o no de ciertas *imágenes crueles*, pues en aquel debate entre Didi-Huberman por un lado, y Lanzmann, Wajcman y Pagnoux por el otro, es precisamente a Godard a quien George Didi-Huberman trae a colación para reclamar la idea de una imagen posible (justo una imagen, simplemente una imagen entre muchas posibles) del horror del Holocausto. La mayor parte del debate quedó recogido en: G. Didi-Huberman: *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

²¹ *Ibíd.*

imágenes de un tipo determinado”²², que no es en ningún caso el tipo impuesto por un referente particular prefijado, del que la imagen quisiera ser reflejo. Por el contrario es la escena creada la que consigue mostrar un referente al que no tiene que ajustarse fielmente para poder hablar de él. En cuanto a la segunda acusación hecha por Rosset a los defensores de la fotografía como resto fiel de *lo real*, las imágenes ‘prueba’ de las que hablaba Didi-Huberman,²³ aclara el filósofo en *Fantasmagorías*:

“Si tuviera que añadir una objeción [...] a la concepción de la fotografía como testimonio de lo real, señalaría que la realidad es esencialmente moviente mientras que la fotografía es un despiadado ‘fijador’. En estas condiciones, no veo en absoluto cómo la una puede ser reproducción de la otra. El mundo de la fotografía es el mundo de lo inmóvil y también el mundo del silencio. Entonces, ¿cómo puede evocar la realidad y, más aún, ser su testimonio más seguro y fiel, como pretende Roland Barthes, si es incapaz de expresar el movimiento y el rumor?”²⁴

Pero debemos puntualizar que cuando Roland Barthes habla de la fotografía como presencia, lo hace justamente para poner de relieve la capacidad que este medio posee para volver fantasmático aquello sobre lo que se posa. No es que la fotografía sea el garante de lo que ha existido, como Rosset pretende sugerir que dice Barthes, sino que es la prueba de una ausencia, de que algo ya no existe. Por eso Barthes afirma que la fotografía es “un curioso médium, en una nueva forma de alucinación, falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo”²⁵. De este modo, parece que ambos autores estarían más de acuerdo de lo que podría parecer, y que además secundan a otro filósofo francés, Michel Foucault, quien, en su *Arqueología del saber*, proponía una reformulación del concepto de *documento*, entendiendo a éste no como lo que está en presencia de una ausencia, sino como el testigo que permite hablar de la ausencia de esa presencia, cosa que no implica la suplantación de lo uno por lo otro²⁶. Por eso ninguna reproducción, y aquí las que nos interesan son las artísticas, puede pretender algo más que una conformidad con *lo real*. Pero como ya hemos dicho, estas reproducciones, dobles de duplicación, cuyo objetivo no es el de eliminar a *lo real*, pueden en ciertas situaciones de *gracia* llegar a sugerirlo; objetivo que en cierto modo pretende todo arte comprometido con la realidad.

²² B. Taylor: *Arte hoy*, Madrid, Akal, 2000, p. 134.

²³ Op. Cit., p. 151.

²⁴ Op. Cit., *Fantasmagorías...*, p. 32.

²⁵ R. Barthes: *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 194.

²⁶ Foucault no trata el discurso como un documento, entendido éste como signo de otra cosa, sino que se dirige a él como monumento, como conjunto de materiales con los que hacer su descripción. M. Foucault: *La arqueología del saber*, México D. F., Siglo XXI, 1970, p. 223 y ss.

Podríamos hablar de esta manera de la existencia de determinado tipo de arte que más que darnos un doble de *lo real* con el que apaciguar nuestra angustia, nos los descubre de manera descarada: ¿dónde más podemos encontrar a *lo real* y a su doble juntos, sin que uno se imponga sobre el otro? Esta sería por ejemplo la situación representada por la instalación ‘Father’ de Bernardí Roig²⁷. En ella encontramos a un hombre sentado, dándonos la espalda, que está viendo (con los oídos tapados) un vídeo en el que un personaje con la misma apariencia que él, le amonesta por algo. En este sentido, la obra tematiza, además de muchas otras cuestiones también relacionadas con el problema del doble, la paradoja de que cualquiera de nosotros necesitamos muchas veces que sea la representación, una realidad mediada, la que nos regañe por nuestros vicios perceptivos y modos de aprehensión de *lo real*. Esta sería la tesis defendida por Miguel Ángel Hernández Navarro en su libro *La so(m)bra de lo real*, en el que apuesta por la idea de que en una época como la actual, tan saturada de imágenes, la única posibilidad que le queda al arte es la de “funcionar como un diurético para el ojo estreñado”²⁸ y con ello, permitir que el espectador intuya que esa imagen no es gratuita, sino que tras ella se encuentra instalado *lo real*.

Y esto es aplicable no sólo a las imágenes de facto, a las percibidas con la mirada, sino también a las imaginarias, terreno poético por excelencia. Así por ejemplo, muchos de los poemas de Pablo García Casado proponen una *desautomatización* de todas las imágenes con las que nos manejamos en la vida cotidiana, que en cierto modo y gracias a que en la lectura reparamos en ello, nos acerca a la crudeza de los acontecimientos que hemos revalorizado como normales. Tal sería el caso del poema en prosa “Sevilla este”, en el que un sujeto poético extradiegético, a la manera de un ente divino, narra las miserias de un prototípico padre de familia de clase media que tras un último paseo vagabundeando por la ciudad, termina por presentársenos como el “mismo hombre que hoy se arrodilla en el cajero automático y que suplica, *perdónanos, Señor, perdónanos*”²⁹. Del mismo modo, cabe citar aquí las palabras de otro poeta, Alberto Santamaría, que además de escribir poesía, teoriza sobre su propia práctica: “Diremos que el poema hoy [...] desconecta el sentido presente del lenguaje, es decir, el sentido

²⁷ B. Roig: *Father (miscommunication exercises)*, 2003. Esta obra pertenece a la colección del Museo de arte contemporáneo Da2 de Salamanca.

²⁸ M. A. Hernández Navarro: *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim. Diputació de València, 2006, p. 15.

²⁹ P. García Casado: *Dinero*, Barcelona, DVD, 2007, p. 46.

asfixiante y unívoco de la palabra como mercadería lingüística, para reconectarlo con el devenir de los sucesos del mundo”³⁰.

Entonces, siguiendo a Rosset, podemos decir que imposibilitando una representación completa de *lo real*, el doble se vuelve vía de acceso privilegiada al sentimiento de un real inconcebible e inaprehensible. El privilegio del doble es el de proponer un jirón de todo aquello que compone *lo real*, el de ser un *revelador*, sugiere el filósofo francés, más o menos en el sentido fotográfico del término: “Así, lo real viene a ‘revelarse’ por el intermediario del doble que sugiere su invisible unicidad, ofreciendo una réplica improbable e inesperada a un objeto no reflejante por naturaleza”³¹. El arte, al no imponer nada, como sí se pretende en otro tipo de discursos, se acercaría de manera tangencial a la insignificancia de la materia, de la que sólo nos muestra un sentido posible. De este modo, podríamos secundar las palabras que Mario Perniola dedica al “esplendor” del arte actual, en contraposición a la comunicación de los *mass media* o la moda. En cierta manera, estas se basan en las propuestas de *idiotez* e *insignificancia* de *lo real* que hemos ido presentando según la perspectiva teórica de Clément Rosset, al que el propio Perniola alude en su escrito:

“...si existe un núcleo duro del arte, no hay que buscarlo en el sujeto, en el artista, en su deseo de expresarse y de comunicar, sino en la obra, en su singularidad radical, en su irreductibilidad a única identidad, en su carácter esencialmente enigmático. El arte no puede disolverse nunca en la comunicación porque contiene un núcleo incommunicable que es la fuente de una infinidad de interpretaciones. Bajo este aspecto, es afín a lo real con lo que comparte la áspera y ardua inconveniencia.”³²

Es por esto que, salvando todas las distancias, esa “pequeña medida” de la que hablaba Aristóteles para caracterizar al arte como conocimiento, en relación al pensamiento filosófico, nos sirve aquí para hablar de un “arte de lo poco”, como leemos en *Materia de arte*³³. En este sentido, este sería el que frente a las grandes empresas interpretativas, nos ofrece un sentido muy pequeñito, pero más cercano a *lo real*. Y como hemos visto, esto es así porque en arte no interesa llegar a un acuerdo común, a un significado único, a una convención, sino todo lo contrario: devolvernos *lo real* en toda su unicidad y particularidad. Si la ilusión ayudaba al hombre a soportar la angustia producida por la crueldad de *lo real*, la imaginación -y con ella las artes- permite que la

³⁰ A. Santamaría: “Lo alucinado y lo nuevo sublime”, en: J. C. Abril (ed.): *Deshabitados*, Granada, Diputación de Granada, 2008, p. 74.

³¹ Op. Cit., *El objeto singular*, p. 20.

³² Op. Cit., *El arte y su sombra*, p. 28.

³³ C. Rosset: *Materia de arte*, Valencia, Pre-Textos, 2009.

realidad adquiriera múltiples significados con los que relacionarnos con ella. Esto, y es la postura que hemos defendido a lo largo de estas páginas, no significa que el arte sea el encargado de ‘Crear Mundos’ con los que escapar a todas esas cualidades con las que hemos definido, en base a la filosofía de Rosset, a *lo real*: “El artista no es un inventor de cosas nuevas, sino una especie de recuperador del azar, un buen usuario de lo fortuito”³⁴. Por supuesto que mucha de la producción artística actual y de todas las épocas tenía y tiene esta pretensión, pero también existe una parte de ese conjunto que mantiene lo que hemos calificado como un “compromiso con la realidad”. Gracias a él, a su mediación, la realidad puede ser aprehendida sin esa angustia insoportable que la caracteriza, y representada en tanto que *insignificante*, es decir, según su cualidad de ser ella y nada más que ella, pero a la vez de forma plurisignificativa, dada la ambigüedad del lenguaje artístico.

Si esto es así y nuestro principal objetivo era saber si el arte podía constituir una vía de acceso a *lo real*, podemos decir siguiendo a Rosset que sí, siempre y cuando lo pretenda, pues está claro que existen multitud de manifestaciones artísticas que no lo han hecho y han funcionado y funcionan como ilusiones con las que huir de *lo real*. Además, al no partir de ningún sentido o fin predeterminado, el arte es capaz de acercarse a esa realidad *insignificante* y ofrecernos un sentido, pero a la vez cualquiera, con el que relacionarnos con ella, más allá de la pura contingencia y el azar. Su equivocidad no conduce a la insignificancia, como sí ocurre con *lo real*, según la concepción rossetiana de éste, sino que por el contrario permite la aparición de todos los sentidos posibles. Y gracias a ello, ayuda también a desenmascarar a esos dobles ilusorios que hayan podido exterminar cualquier parcela de *lo real* por angustiosa o dolorosa. La realidad, que para Rosset es lo que por definición escapa a la representación y a la razón, es *idiota* -en el doble sentido del término: único y privado de nuestras cualidades mentales-, encuentra en el arte un aliado con el que llegar a nosotros y un enemigo en cualquier tipo de imagen que pretenda mostrarla como algo fácil de aprehender.

El arte puede servir, según esta perspectiva, como “doble” destabilizador de las convenciones representativas que configuran la idea de realidad presente en la sociedad, así como de punto en el que reparar dentro del devenir de la existencia y del modo que tenemos de relacionarnos con ella, para proporcionarnos un contacto más

³⁴ *Ibíd.*, p. 62.

directo con ese conjunto *cruel e insignificante* de hechos, cosas o ideas al que llamamos *lo real*. Por eso, como dice Domingo Hernández Sánchez: “No se trata ya de presentar la parte cruel y cruda de la realidad, sino de mostrar que lo real es cruel y crudo”³⁵. Y hacerlo a través de las artes.

³⁵ D. Hernández Sánchez: “Lo real en el arte contemporáneo”, en: D. Hernández Sánchez (ed.): *Articulaciones. Perspectivas actuales de arte y estética*, Salamanca, Europa, 2001, p. 97.