

CAPÍTULO 4

El sistema de la homogeneización, la estetización del mundo, la desilusión
estética y las psicopatologías de la hiperexpresión

LEOPOLDO LA RUBIA DE PRADO¹

[En [Sáez, L./Pérez, P./Hoyos, I. \(eds.\), *Occidente enfermo. Filosofía y patologías de civilización*, München, GRIN Verlag GmbH, 2011](#), pp. 115-124]

En las últimas décadas hemos asistido a un fenómeno sugerente y provocador: la temática de los diferentes fines (en el sentido de finalización u ocaso) en distintos ámbitos, como el fin de la historia (Fukuyama), el fin del arte (Danto, Kuspit, Gadamer, Vattimo), el fin de la filosofía (Kosuth), etc. Sin embargo, nada de esto es nuevo; en realidad ya fue pronosticado en su momento por Hegel, aunque nada parecía haber terminado en aquella época: la historia continuó, se siguieron haciendo obras de arte y también filosofía. La cuestión radicaba no tanto en la muerte o el fin de estos ámbitos, sino un cambio en el curso de los mismos.

No es de extrañar que en el siglo XX, en el ámbito de la *representación* se haya tocado techo tras el denostado hiperrealismo (Richard Estes, Chuck Close, etc) al haber alcanzado las más altas cotas en el plano de la representación. El ámbito de la *expresión* es distinto: ahí no tiene por qué quedar resuelto nada; siempre habrá algo que decir desde las más íntimas formas de subjetividad.

¹ Universidad de Granada. llarubia@ugr.es

Sin embargo, lo cierto es que a finales de los años 50 Ad Reinhardt, teórico, pintor y autor de “Doce reglas para una nueva academia” afirmaba en una entrevista con Bruce Glaser: “I’m merely making the last painting which anyone can make”². Con ello la pintura quedaba consumada. “More is less (...) Less is more”³ escribía en “Doce reglas para una nueva academia”, lo cual, unido a las doce reglas (no textura, no pincelada o caligrafía, no dibujo, no formas, no diseño, no colores, no luz, no espacio, no tiempo, no tamaño ni escala, no movimiento, no objeto, sujeto ni cuestión alguna) dejaba extremadamente restringido el campo de la pintura en aras a la pureza. Si la pintura ha sido consumada, ¿qué queda? Queda el mundo de la tridimensionalidad, propiciando así Reinhardt la aparición del Minimalismo.

No mucho después, en abril de 1964 Andy Warhol presentó en la galería Stable de Nueva York sus famosas *Brillo Box*, una obra de arte salida de la estantería del supermercado para quedarse en la vitrina de un museo que ocasionó una gran conmoción en la sociedad y una nueva polémica en los círculos intelectuales y del mercado del arte. Las diferencias entre estas *Brillo Box* y las cajas de estropajo enjabonado del mismo nombre eran imperceptibles, como señala Arthur Danto, dando lugar a la pregunta de qué hace que algo sea una obra de arte cuando no hay ninguna diferencia entre lo que es una obra de arte y lo que no lo es (*Indiscernibles perceptivos*). El asunto no era baladí y se convirtió en un punto de inflexión en la reflexión en torno a la naturaleza del arte. Si cualquier cosa podía ser arte nada lo era. La buena noticia es que, efectivamente, cualquier cosa puede ser arte, pero eso no quiere decir que todo lo sea. Este hecho dio lugar a una reflexión ya añeja, implícita en la *Estética* de Hegel que se reavivaría tras comprobarse esta condición de indefinición del arte que algunos autores ponían sobre el tapete a partir de ese momento.

Danto, en “Tres décadas después del fin del arte” proclama:

“realmente se había producido una especie de cierre en el desarrollo histórico del arte, que había llegado a su fin una era de asombrosa creatividad en Occidente de probablemente seis siglos, y que cualquier arte que se hiciera en adelante estaría marcado por lo que yo estaba en condiciones de llamar carácter *poshistórico*”⁴.

El arte, como Hans Belting sostiene, tiene su comienzo hacia el año 1400, y una duración de seis siglos; posteriormente, a partir de este hito que representa la exposición de Warhol, el arte entra en un periodo distinto: el periodo poshistórico. ¿Y qué había sino arte antes de 1400? No es que no hubiera arte, sino que lo que denominamos arte, anterior a 1400, no tiene esa consideración en aquel momento. De 1400 hacia atrás apenas nos topamos con el nombre de algún autor, como Fidias, por ejemplo. En la edad Media lo que hoy consideramos arte tiene una función muy distinta a la de, por ejemplo, la fruición

² Reinhardt, A., *Art-as-art: the selected writings of Ad Reinhardt*, Berkeley, University of California Press, 1975, p. 13: “Estoy haciendo las últimas pinturas que se pueden hacer”.

³ *Ibid.*, pp. 204-205: “Más es menos (...) Menos es más”.

⁴ Danto, A. C., “Tres décadas después del fin del arte”, en *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Madrid, Paidós, 2010, p. 49.

estética. En la Edad Media lo que denominamos arte está al servicio de la trascendencia, de ahí, en cierto modo, la nula importancia de quién fuera el autor.

Pero prosigamos un poco más con el fin del arte. Para Gadamer “son principalmente los últimos años los que rechazan el nuevo arte meneando la cabeza, como si fuera el fin del buen gusto y del arte verdadero. Hoy se trata, como es notorio, de una ruptura y una irrupción más profundas, de una desconfianza y suspicacias más radicales que nos desafían a todos a reflexionar y llegar al fondo de la situación”⁵. Pero esta ruptura puede convertirse, en opinión de Gadamer, en “germen de un nuevo crecimiento”⁶. Gadamer menciona el fin de la historia, haciendo alusión a Hegel. Si el fin de todo hombre, de todo pueblo, es la libertad, una vez sea conseguida queda clausurada la historia. Fin del arte, fin de la historia, fin de la metafísica. ¡Demasiado fines para que no haya algo de eso, por más que se ponga en duda!

Donald Kuspit en *El fin del arte* sostiene que el arte ha llegado a su término porque ha perdido su carga estética. El arte ha sido sustituido por el “postarte”, un término inventado por Alan Kaprow como una nueva categoría visual que eleva lo banal por encima de lo enigmático, lo escatológico por encima de lo sagrado, la inteligencia por encima de la creatividad. Remontando la desaparición de la experiencia estética hasta las obras y la teoría de Marcel Duchamp y Barnett Newman, Kuspit sostiene que la devaluación es inseparable del carácter entrópico del arte moderno y que el antiestético arte posmoderno constituye su fase final. A diferencia del primero, que expresaba el inconsciente humano universal, este último ha degenerado en una expresión de estrechos intereses ideológicos. Como reacción a la vacuidad y el estancamiento del postarte, Kuspit señala el futuro estético y humano que traen los Nuevos Viejos Maestros. Pero pongámosle nombres propios a los gustos de Kuspit: él disfruta con la obra de Bill Viola, que es un consagrado videoartista. Y si no, vean su magnífico *The reflecting pool*.

Gianni Vattimo también reconoce la deuda con Hegel respecto a la temática de la “muerte del arte”. Para el filósofo italiano “la muerte del arte es algo que nos atañe y que no podemos dejar de tener en cuenta. Ante todo, como profecía y utopía de una sociedad en la que el arte ya no existe como fenómeno específico, en la que el arte está suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia”⁷. “La práctica de las artes, continúa Vattimo, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de ‘explosión’ de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición”⁸. En mi opinión, el hecho de que lo bello haya sido, en gran medida extirpado del ámbito del arte provoca que se refugie en otros

⁵ Gadamer, H.-G., “¿El fin del arte? Desde la teoría de Hegel sobre el carácter pasado del arte hasta el antiarte de la actualidad” (1989), en *La herencia de Europa*, Barcelona, Península, 1990, p. 65.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ Vattimo, G., *Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 50.

⁸ *Ibid.*, p. 50.

ámbitos es una de las razones que ha dado lugar a dicha estetización. En esta misma dirección crítica se expresa Yves Michaud cuando escribe en *El arte en estado gaseoso*:

“Este mundo es exageradamente bello. Bellos son los productos empacados, la ropa de marca con sus logotipos estilizados, los cuerpos reconstruidos, remodelados o rejuvenecidos por la cirugía plástica, los rostros maquillados, tratados o *liftados*, los *piercings* y los tatuajes personalizados, el ambiente protegido y conservado, el marco de vida adornado por las invenciones del diseño, los equipos militares con su aspecto cubo-futurista, los uniformes rediseñados tipo constructivista o ninja, la comida *mix* en platos decorados con salpicaduras artísticas a no ser que de manera más modesta sea empaquetada en bolsas multicolores en los supermercados, como las paletas *Chupa-Chup*. Hasta los cadáveres son bellos cuidadosamente envueltos en sus fundas de plástico y alineados al pie de las ambulancias. Si algo no es bello, tiene que serlo. La belleza reina. De todas maneras, se volvió un imperativo: ¡que seas bello! o, por lo menos, ¡ahórranos tu fealdad!”⁹.

¿No será tanta hiperexpresividad estetizada ligada a la mercancía síntoma de algo?

Y buceando entre el abanico de posibilidades y puntos de vista que muchos autores exponen sobre el fin del arte, el autor minimalista Tony Smith, desde una perspectiva muy distinta, “siente, conduciendo de noche por una carretera sin terminar, una experiencia ‘reveladora’ de algo ‘planeado pero no socialmente reconocido’. Una experiencia ‘real’, ‘no artística’, más novedosa y por descubrir que cualquier otra cosa en arte, y que no puede ser contada o representada, sino que debe ser vivida: ‘No hay manera de enmarcarla, tienes que experimentarla’. De hecho, nos recuerda Pérez Carreño, Smith intuye la relevancia de estas consideraciones para la actividad artística puesto que afirma: ‘... debería estar claro que esto es el fin del arte’”¹⁰.

Finalmente, Jean Baudrillard, sociólogo francés cuyas aportaciones más significativas giran en torno al término “valor de cambio del signo”, que apunta al desplazamiento del valor de cambio de las mercancías a sus representaciones, como son los logos de las empresas y la cuestión de los simulacros, se expresa siguiendo la misma línea de Vattimo y Michaud. Para Baudrillard “hoy el arte está realizado en todas partes. Está en los museos, está en las galerías, pero también en la banalidad de los objetos cotidianos; está en las paredes, está en la calle, como es bien sabido; está en la banalidad hoy sacralizada y estetizada de todas las cosas, aun los detritos, desde luego, sobre todo los detritos”¹¹, y sentencia:

“La estetización del mundo es total”. Pero a lo que, según Baudrillard hay que temerle es a la “estetización de la mercancía (...) hay que temerle a la transcripción de todas las cosas en términos culturales, estéticos, en signos museográficos. Nuestra cultura dominante es eso: la inmensa empresa del

⁹ Michaud, Y., *El arte en estado gaseoso*, México DF, FCE, 2007, p. 9.

¹⁰ Pérez Carreño, F., “Espacio y cuerpo en el arte minimal: la experiencia del arte”, en Maderuelo, Javier (ed.), *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1955-2005*, Madrid, Abada editores, 2006, pp. 61-62.

¹¹ Baudrillard, J., *La ilusión y la desilusión estéticas*, Caracas, Monte Ávila, 1997, p. 49.

almacenamiento estético que muy pronto se verá multiplicado por los medios técnicos de la información actual con la simulación y la reproducción estética de todas las formas que nos rodean y que muy pronto pasarán a ser realidad virtual”¹².

Una realidad virtual que, en gran medida, no es sino creación de realidad o hiperrealidad.

Es preciso llegados a este punto y antes de proseguir con Baudrillard mencionar a algunos precedentes críticos en esta temática como Adorno en su *Dialéctica de la Ilustración* (1944) o Clement Greenberg en su ensayo “Vanguardia y kitsch” (1939), por cierto, previo a la influyente obra de Adorno y Horkheimer. Ya el propio Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* de 1935, nos alerta señalando que la humanidad:

“Está lo suficientemente alienada de sí misma como para vivir su propia destrucción como si de un gozo estético de primer orden se tratara. En esto consiste, señala Benjamin, la estetización de la política que propugna el fascismo. El comunismo responde con la politización del arte”¹³.

Adorno, aunque mantiene posiciones muy distintas en cuanto al arte aurático del que habla Benjamin, sostiene también lo siguiente: “Creer que el individuo está a punto de sucumbir es un acto de fe optimista”. O sea, señala el crítico de arte mexicano Jorge Juanes siguiendo a Adorno: “el individuo ha sucumbido ya. De lo que se trata es de defenderse frente a un mundo que pugna desde todas sus perspectivas y sus despliegues por aniquilar al individuo por completo”¹⁴. Para Adorno en clara oposición a Benjamin, prosigue Juanes:

“la proclamada pérdida del aura, el poner todo en manos de la reproductibilidad técnica, la multiplicación de los objetos artísticos y la masificación del consumo del arte, lejos de conducir a una emancipación de los individuos, nos lleva a la industria cultural entendida como una nueva forma de homogeneización consagrada, a su manera, a la aniquilación de los individuos libres. La cultura convertida en mercancía, producto de la industria de la cultura, viene a consumir el sistema mercantil capitalista que da origen a la modernidad. Faltaba algo que se le escapaba al sistema: la cultura. El sistema ha dicho ‘adelante’, convirtamos la cultura en mercancía, la cultura también es mercantizable, también debe ser objeto de constitución de plusvalor. Por lo tanto, con la industria de la cultura se cierra por completo el capitalismo como sistema paradigmático de la mercancía, lo cual trae consigo como consecuencia el advenimiento de la sociedad unidimensional administrada. Ya no hay nada que escape, ya no hay cabos sueltos, todo está integrado”¹⁵.

Adorno, para quien lo que no debemos perder nunca es la autonomía personal, a diferencia de Benjamin, no cree en el encabalgamiento del intelectual libre en el proceso revolucionario pues tal encabalgamiento condujo a la pérdida de la autonomía del pensador y del artista, lo cual trajo consigo consecuencias nefastas. La industria cultural, por tanto, consuma la transformación del mundo en mercancía. Aquello que escapaba, el arte, es por

¹² *Ibid.*, p.49.

¹³ Benjamin, W., *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Madrid, Casimiro, 2010, p. 60.

¹⁴ Juanes, J., *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*, México, D.F., Ítaca, 2010, p. 373.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 374-375.

fin enganchado al tren de la lógica del valor intercambiable. Y es la propia mercancía la que contiene intrínsecamente, generando deseos homogeneizables, la integración de los individuos en la *socialidad*. Hay así una estandarización de la conciencia. La industria de la cultura estandariza la conciencia, simplifica el arte, lo vuelve digerible, comunicable, lima cualquier aspecto profundo y crítico. La cultura se convierte en espectáculo y en simulacro. Hay una apoteosis del arte convertido en entretenimiento. Impera lo trivial y lo sensiblero. Se crean gustos estándar, deseos estándar, satisfacciones estándar. La individualidad es aniquilada. La publicidad es la gran igualadora. Se da lo que llama Adorno una dominación sugestionada. El consumidor de esta cultura exige aquello que lo somete. La masa se vuelve pasiva, limitada a consumir lo que la enajena. Se trata de una dominación sutil donde el individuo se pone las cadenas de la servidumbre en un simulacro en que parece ejercer la libertad, en que parece elegir. Identificación, por tanto, con el poder que nos golpea, nos tritura y nos aniquila.

¿Y es esto aséptico, carece de consecuencias? No. Creados estos valores homogeneizables de los que todos participan sucede que aquel que nos los posee se siente un desdichado, un fracasado, un marginado, alguien que no ha alcanzado aquello que el sistema ofrece. Se vive la inalcanzabilidad de la enajenación como desdicha, como dolor y, por tanto, se lucha por no romper con el sistema sino por poder poseer aquello que todos poseen y que debe ser poseído, aquello que ofrecen los manipuladores de la conciencia. Lo que impera frente al individuo autónomo es el individuo asimilado y un sistema que se presenta –lo que es el colmo– como defensor de la diferencia y la libertad. Esto es lo que le ocurre al que por imperativos socializadores debe dejarse asimilar. Pero, ¿qué ocurre una vez asimilado? Sigamos con Baudrillard que, reconozcámoslo, tiene una deuda con estos autores que le precedieron.

Baudrillard no tiene reparos en afirmar que el arte es un simulacro (copia sin original), pero “un simulacro que tenía el poder de la ilusión (...) El arte era un simulacro dramático en el que estaban en juego la ilusión y la realidad del mundo, y hoy no es más que una prótesis estética (...) también el arte vendría a ser la prótesis de un mundo del cual habrá desaparecido la magia de las formas y de las apariencias”¹⁶. Nos encontramos pues con dos vertientes del problema: la estetización del mundo y, peor aún, de la mercancía y de esa hiper abundancia de realidad estetizada, de hiperexpresión y, por otro lado la pérdida de la ilusión, la desilusión estética, ambos factores relacionados.

En *El complot del arte* Baudrillard deja clara esta desilusión estética comparando una vertiente del des-ilusionante cine actual con la ópera de Pekín:

“No hay más que ver esos filmes (*Instinto básico*, *Corazón salvaje*, etc) que ya no dan cabida a ninguna clase de crítica porque, en cierto modo, se destruyen a sí mismos desde adentro. Citacionales, prolijos, *high-tech*, cargan con el chancro del cine, con la excrecencia interna, cancerosa, de su propia técnica, de su propia escenografía, de su propia cultura cinematográfica. Da la impresión de

¹⁶ Baudrillard, J., *La ilusión y la desilusión estéticas*, op. cit., p. 50.

que el director ha tenido miedo de su propio filme, de que no ha podido soportarlo (o por exceso de ambición, o por falta de imaginación). De lo contrario, nada explica semejante derroche de recursos y esfuerzos en descalificar su propio filme por exceso de virtuosismo, de efectos especiales, de clichés megalomaniacos”¹⁷.

En efecto, en películas como la citada *Instinto básico* todo el mundo espera los dos momentos “estelares”: ver las braguitas de Sharon Stone y el esperado final en el que presuntamente se desvelará si la protagonista es o no la asesina. Triste bagaje para filmes con presupuestos multimillonarios con los que verdaderos artistas podrían hacer auténticas virguerías. En las antípodas películas como *Stalker*, de Andréi Tarkovski, un director que ocupa un lugar eminente en la historia universal del cine. Sus convicciones estéticas, poéticas e intelectuales, reflejadas con rotundidad en su obra prácticamente desde su primer film, cimientan una inconfundible puesta en escena que continúa seduciendo tras más de veinte años desde su fallecimiento. En este tipo de películas, como también en las de Dreyer, Bergman, Buñuel Sakurov, Fellini, Fassbinder y tantos otros, no importa, inclusive, saber cuál sea el final o el desenlace; la ilusión estética viene por la vía del arte y no de su contenido. La fotografía, el montaje, los recursos propios del cine articulan un discurso ilusionante y no un bodrio efectista y vacío.

Todo parece, para Baudrillard, programado para la desilusión del espectador, a quien no se le deja más constatación que la de ese exceso de cine que pone fin a toda ilusión cinematográfica (...) La ilusión se marchó en proporción a esa tecnicidad, a esa eficiencia cinematográfica. El cine actual ya no conoce ni la alusión ni la ilusión (...) Vamos cada vez más hacia la alta definición, es decir, hacia la perfección inútil de la imagen¹⁸. Cabría pensar si esta desilusión estética no es extrapolable a una desilusión en el orden ontológico respecto al lugar del ser humano en el mundo en el marco de la hiper expresividad y del bombardeo de información y de la dictadura de lo nuevo, si es que hay algo nuevo bajo el sol y no se nos venda como nuevo lo gastado, pero remozado con un marketing impecable e implacable. Baudrillard, acaso un tanto nostálgico, pero no por ello menos certero, nos invita a pensar en la Ópera de Pekín y en de qué modo, con el simple movimiento dual de dos cuerpos sobre una barca, se podía representar y dar vida al río en toda su extensión; de qué modo dos cuerpos rozándose, evitándose, moviéndose uno muy junto al otro pero sin tocarse, en una copulación invisible, podían representar en el escenario la presencia física de la oscuridad en que se libraba ese combate. Allí la ilusión era total e intensa, éxtasis físico más que estético, justamente porque se había removido (borrado) cualquier presencia realista de la noche y del río, y porque sólo los cuerpos se hacían cargo de la ilusión natural. Hoy se traerían a la escena toneladas de agua, se filmaría el duelo en infrarrojo, etc¹⁹. ¡En qué medida Baudrillard no iba descaminado! ¡Lo podríamos imaginar abominando del cine en 3-D o en un futuro cercano de las imágenes en hologramas! Pero estas son las categorías

¹⁷ Baudrillard, J., *El complot del arte*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007, p. 13.

¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

del camino que ha seguido nuestra sociedad, que no necesariamente nuestra cultura: la fugacidad, el instante, la novedad, como si todo fuese a terminar mañana, por eso hay que consumir y que nada se quede en los estantes del hipermercado de la cultura.

Creación de realidad o hiperrealidad y desilusión frustrante. Baudrillard sospecha que “a lo mejor ya no estamos en el arte tal como era cuando había obra. Hoy no es sino una manipulación de lo real, en fin, de los vestigios de lo real”²⁰. La manipulación de lo real da lugar asimismo a la creación de realidad, a la hiperrealidad. Análogamente sostiene que “el problema no es de pérdida del sentido, sino del demasiado sentido, del *too much*, de una proliferación del sentido, que a mi modo de ver afecta también al arte, afecta a la actividad artística. Hay una proliferación de expresión, de dar expresión a todo, de hacer que todo tenga un sentido estético. Eso para mí es la muerte del sentido, pero por exceso de sentido, y no por falta”²¹. Demasiada realidad, demasiada expresión, demasiado sentido, estetización total por un lado, frustrante desilusión estética por el otro. Desilusionante estetización extensiva.

Vale la pena en esta línea llamar la atención sobre una cuestión de tipo histórico que, en mi opinión, podría ser reveladora y nos podría ayudar a entender algunas vertientes de la situación actual. Lo que se ha venido conociendo como proyecto (político) ilustrado tiene sus primeros signos de vida a mediados del siglo XVIII con reinados como el de Carlos III, la Declaración de Independencia de los EEUU o la Revolución francesa, poco después. Pero aquel proyecto, sintetizado bajo los ideales revolucionarios de Libertad, Igualdad y Fraternidad, fue insuficiente, se vio en gran medida frustrado y malogrado poco tiempo después de su nacimiento (peor lo tuvieron en algunas otras latitudes donde pasaron del Barroco al Positivismo rompiendo así una cadena que para los que creemos en las teorías del desarrollo representa un *lack* difícil de superar posteriormente). Pero el proyecto ilustrado tuvo otras vertientes, como queda puesto de relieve a través de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), de Friedrich Schiller que representa la posibilidad de alcanzar la emancipación por mediación del arte o, en otras palabras, para resolver en la experiencia el problema político, es preciso tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza. De ahí que esta formulación schilleriana se encuentre en el núcleo mismo del surgimiento de la modernidad y el régimen estético de las artes. La estética de Schiller significó un preámbulo para la formación de los proyectos de emancipación que ocurrieron a lo largo de toda la modernidad artística. Pensemos en la vinculación entre arte y praxis política en el socialismo real, por ejemplo. El sueño, en este caso, tampoco se realizó, es más, tuvo consecuencia nefastas.

Pero lo que al final permanece, -y esta es mi hipótesis-, es la estetización como poso del proyecto, de lo cual resultan: 1) El arte queda reducido a la estética y 2) estetización del mundo; esto último por varias razones, o bien porque lo bello no ha tenido más remedio

²⁰ Baudrillard, J., *La ilusión y la desilusión estéticas*, op. cit., p. 112.

²¹ *Ibid.*, p. 115.

que buscar otros ámbitos externos al que le fuera propio durante siglos, como el del arte, o bien debido a que esta estetización global podría representar el poso mercantilista de una esperanzadora, pero fallida relación entre ética y estética. Intentando materializar el proyecto ilustrado en praxis política se terminó en revueltas y revoluciones cruentas. Intentando materializar el proyecto también ilustrado de hacer mejor al hombre a través del arte y la estética se terminó estetizando al mundo, con la consiguiente desilusión estética. Y todo ello en nombre de proyectos en lugar de máximas, según sugiere Thierry de Duve. Por otro lado, quizás en el marco de esta hipótesis valga la pena reflexionar sobre si ese poso del proyecto schilleriano (que prosiguen en gran medida las Vanguardias) que desemboca en la estetización global no deriva de una hiperexpresividad acaso pulsional a través de la cual podríamos entender en clave, inclusive patológica (psicótica), las extravagancias de determinadas manifestaciones artísticas que no responden a ninguna inquietud, carencia o solución planteada por el arte mismo y que, sin embargo, parecen más cercanos a postulados mercantiles de un mundo con un cierto tufillo a descomposición.

Crear realidad es lo que venimos haciendo desde hace siglos... Sin embargo, entre los modos de crear realidad, aparentemente fuera de la inercia social, del acontecer diario, están las operaciones de ingeniería social, operaciones diseñadas con tiralíneas en fríos despachos al margen de la inercia social. La ingeniería social diseña estrategias para modificar sustancialmente el modo de comportamiento social y la velocidad con que acontece lo social. Son operaciones según las cuales una serie de reajustes, llevados a cabo desde instancias de poder, sea éste político o fáctico, leyes, modificaciones, etc, etc, operadas en distintas vertientes y en distintas fases dan lugar a modificaciones sustanciales de la sociedad o de la percepción de la sociedad ante determinados eventos o acontecimientos. Ejemplos de hiperrealidad los hay a cientos: de la batalla de Covadonga que nunca tuvo lugar, pero diera lugar al mito de la Reconquista a la guerra televisada del Golfo, con sus patos embadurnados a propósito en petróleo para modificar la percepción de los occidentales. Hiperrealidad, por tanto, que da lugar a la creación de realidad.

Baudrillard llama la atención acerca de las muchas ficciones que nos ofrece la vida cotidiana: el cine, la literatura, la historia oficial, el circo de los debates parlamentarios, los noticieros televisivos, los *reality shows*, los videojuegos, etc. En su obra *La guerra del Golfo no ha tenido lugar* y en muchos otros lugares avisa al ciudadano actual carente de posibilidades críticas, conceptuales o éticas a causa de la desinformación ambiental, al cual le resulta imposible distinguir qué es realidad y qué invención entre la enorme masa de novedades audiovisuales con que es abrumado a diario, los conceptos de verdad y de mentira son ya algo obsoleto. Las noticias, los acontecimientos del mundo, están tergiversados o son imposibles de verificar y, por lo tanto, son relativos, intercambiables y, en todo caso, remotos. La realidad es construida por los medios y esto afecta a todos los campos de nuestra existencia. Esta realidad construida constituye la hiperrealidad. Pero nada de esto es aséptico, pues la desilusión puede traer consigo una fuerte carga de frustración, mientras

que la creación de una realidad inventada a través de esa hiperrealidad es, en cierto modo, la operación que realiza el psicótico.

Lo que voy a plantear ahora es sencillo de entender. En un pasado no muy remoto, debido a multitud de factores, tanto familiares como sociales, entre otros, la patología más extendida era la neurosis. La neurosis está vinculada a contextos represivos. Y la pregunta que planteamos ahora es la siguiente: ¿nos hallamos actualmente en un contexto represivo? ¿Se legisla en la actualidad con objeto de reprimir las libertades individuales o, por el contrario, nos hallamos en un contexto más bien permisivo y, llamémoslo así, flexible? ¿Y la sociedad actual a través de los distintos medios, se expresa e hiperexpresa o aparece reprimida cuando todos podemos comprobar a diario a través de la infosfera cómo no hay apenas barrera alguna a la expresión? Pero no me refiero a la expresión, sino a la hiperexpresión y a la hiperrealidad a lo que pudiera resultar patológico. Parece claro que las psicopatologías actuales no están tan vinculadas a la represión como lo estuvieron en el pasado fruto de lo cual la neurosis se convirtió en la psicopatología más extendida. En la actualidad hemos pasado de las patologías de la represión y por tanto de la neurosis a las de la hiperexpresión que acarrear patologías como las distintas formas de psicosis.

Según Franco Berardi “la intuición de Baudrillard ha resultado ser importante a la larga. La patología que predominará en los tiempos que vienen no nacerá de la represión sino de la pulsión de expresar, de la obligación expresiva generalizada. Lo que parece que se extiende en la primera generación videoelectrónica son patologías de la hiperexpresión, no patologías de la represión”²². ¿Y cuáles son estas patologías contemporáneas?: los trastornos de déficit de atención, la dislexia, el pánico. Son patologías, sostiene Berardi, “que hacen pensar en otro modo de elaboración del *input* informativo”²³.

Se da por sentado, por tanto, que de la represión del pasado pasamos a un estado de cosas donde no hay ocultación sino exceso, exceso de visibilidad, hiperexpresión, hiperrealidad, explosión de la infoesfera, sobrecarga de estímulos nerviosos, etc, etc, detonantes todos ellos de los estados psicóticos. Pero esta reacción ante la represión que constituye la hiperexpresividad termina resultando también patológica al no constituirse la represión en un detonante constructivo, acaso sublimado o canalizado de manera edificante. No estamos más que ante una reacción ante la represión tan patológica o peor que aquélla lo cual generaría un estado de cosas ante el cual una nueva formulación de la represión cerraría un bucle patológico del cual es preciso salir. ¿Podría pensarse, en este sentido, con objeto de romper ese bucle, que determinadas patologías sin una base biológica (déficit de neurotransmisores, por ejemplo) podrían ser abordadas bajo un paradigma terapéutico distinto?

²² Berardi, F., “Patologías de la hiperexpresión”, en Archipiélago, nº 76, 2007, p. 59.

²³ *Ibid.*, p. 60.