

El arte poscontemporáneo linda al este con la flat-screen y al oeste con la Flat Ontology

The post-contemporary art borders to the East with the flat screen and to the West with the Flat Ontology

Casares, Nilo

Investigador privado

PALABRAS CLAVE

Arte poscontemporáneo, ontoestética, análisis categorial

RESUMEN

Este artículo, de carácter ontoestético, investiga la nueva relación categorial que surge con la avenida del arte poscontemporáneo, demostrando que se ha rebasado el arte contemporáneo al haber perdido presencia la categoría de lo irónico, sobre la que giró todo el arte contemporáneo. Si en la historia de la humanidad la era moderna comienza con la circunvalación de la Tierra y la contemporánea con el urinario de Duchamp, la poscontemporánea puede fijarse alrededor de 2004, con la aparición de la Web 2.0 y las flat-screens de nuestros telefonitos, que nos devuelven a una Tierra plana, como esas pantallas que nos gobiernan. Con el apoyo de la Historia de la Filosofía, desde la arcaica a la coetánea de la Flat Ontology, se define el nuevo eje categorial poscontemporáneo y se caracteriza como lo bonito no cursi, ni kitsch.

KEY WORDS

Pos-contemporary art, onto-aesthetics, categorial analysis

ABSTRACT

This onto-aesthetics article investigates the new categorial relationship that emerges with the advent of post-contemporary art, showing that contemporary art has been overtaken due to the death of the ironic category, around which all contemporary art revolved. Whereas, in the history of humanity the Modern age begins with the circumvallation of the Earth and the Contemporary age ends with Duchamp's *Fountain*,

the post-contemporary one can be fixed around 2004, with the appearance of Web 2.0 and the flat screens of our smartphones, that bring us back to a flat Earth, like those screens that rule us.

With the support of the History of Philosophy, from the Archaic to the Contemporary of the Flat Ontology, the new post-contemporary categorical axis is defined and to be characterised as beautiful not corny, or kitsch.

Recibido: 29-04-2018

Aceptado: 21-06-2018

CONTENIDO

La obra de arte es un alienígena en su doble acepción de extranjero y de extraterrestre (cuando es una obra maestra, que no es de este mundo). Ante ella surge la pregunta *¿tú de quién eres?* que se puede resolver con un *¿esto qué es?* como obra de arte que consigue imponer sobre la realidad un artefacto vacío de significado que hasta entonces no existía frente a todo el resto de entes reales que ora son naturales, ora utilitarios (calificativo mejor que útiles). Entre estos se incluye el arte pasado al que la historiografía da un significado que no tuvo inicialmente, y así deja de ser arte para convertirse en útil instrumento de aculturación. La relación entre cultura y arte es nula, pues mientras la primera sirve para cuadrarnos, la segunda nos descuadra. El arte da que hablar, como la cultura nos acalla a todos a fuerza de pudor y de buen gusto, en cuanto es un objeto real dotado de una humanidad con lenguaje propio que no sabemos descifrar, pero comprendemos como dirigido a nosotros, razón por la que abrimos nuestros sentidos a su entendimiento. Tras el aterrizaje de los traductores que lo dotan de significados precisos para resultarnos familiar, abandona el ámbito del arte y se incorpora al de la cultura. Así pues, hablar de arte consiste siempre en referirse al recién llegado, un territorio en barbecho sobre el que solo cabe aventurar muchos sentidos y muy pocos significados, porque el arte del que los historiadores saben dar cuenta ya solo es cultura.

El arte se relaciona con la realidad anterior a su llegada negándola, restándole importancia, porque el arte es esa parte de la realidad que no es real porque no es verdad (Nietzsche, 1996, p. 35; Adorno, 1983, pp. 176-177; Eco, 2016, p. 370), al asentarse sobre la más absoluta de las mentiras. Así, el arte no se entiende nunca en primera instancia, porque «Y tal como el señor, cuyo templo divinatorio es el que está en Delfos, ni dice ni oculta, sino que da señas» (Heráclito [DK 22 B 93], en García Calvo, 1985); el arte se ve rodeado de realidad por todas partes, una realidad siempre verdadera y que por ser tan real y presente todos sobrevaloramos, hasta que llega el artista y consigue introducir una fisura en plena realidad para deslizar un alienígena que, sin llegar a ser comprendido, nos *da señas*.

Reto a quien discrepe de lo dicho a explicar el escándalo que salpicó al primer *collage* de la historia de otra manera a la ofrecida aquí. Se debate la paternidad entre Braque o Picasso (1912), si *Tête de Femme* o *Nature morte à la chaise cannée*, respectivamente. La polémica se originó con estas obras a raíz del empleo de fragmentos traídos de la realidad de las cosas preexistentes, sin duda ciertas, para ser incorporadas a la ficción del cuadro, porque la realidad utilitaria surgía allí donde solo se esperaba la mentira plena del arte. La ficción no es cierta, pero la asumimos como tal; si la construimos con fragmentos reales el ojo común se enfrenta a ella y discrepa para establecer los límites de la verdad que siempre son morales y jamás artísticos. De ahí que podamos entender el *collage* como la piedra de toque que nos descubre la verdadera naturaleza del arte.

A raíz de la incorporación de la realidad al terreno del cuadro llega el primer error en la

historia del arte occidental cuando Marcel Duchamp presenta un objeto puro de la cadena industrial y concursa con un urinario al que únicamente incorpora la ostentosa firma de un supuesto autor. La diferencia entre el *collage* y el *ready-made* radica en la porción de realidad que contiene. Siguiendo con la convención iniciada más arriba que identifica utilitario con real o verdadero, si el *collage* inculca una pequeña dosis de realidad, al *ready-made* se le va la mano del todo al presentar una porción mínima de mentira (la firma R. MUTT 1917) sobre la contundencia utilitaria de un urinario. La reacción frente al *ready-made* fue idéntica a la ocurrida frente al *collage* pero sus consecuencias para el arte fueron nefastas. Si bien el *collage* consiguió abrir un debate serio sobre las fronteras de lo construido y con qué fin, el *ready-made* abrió la veda de la ocurrencia. Si el *collage* supuso una negociación difícil entre la Alta y la baja culturas, a la hora de construir un arte en los límites, el *ready-made* desistió del arte para arrojarlo en los brazos del escándalo (Marchán Fiz, 1986, pp. 160-161). Y ello realizado por alguien que además creía en lo contrario de lo que practicaba en sus *ready-made*. Quien haya visto en vivo, y no sirve haberla paladeado en reproducciones, la obra *Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage...* (1946-1966), comprenderá que se concentraba en la ficción del arte retiniano que nos envuelve en algo que a fuerza de no ser, lo sea al máximo; y si fue su última realización, sirve como confirmación de la broma con la que nos sojuzgó.

Marcel Duchamp juega a ser lo que no es por no llegar a lo que realmente quiso ser, el artista retiniano al que París le negó el talento del que carecía, aunque sí consigue ganarse a la audiencia de una Nueva York ávida de recibir el testigo de la capital del Viejo Continente para establecerse como señora del nuevo arte (Guilbaut). Así se impuso como norma lo que muchos autores han calificado como patología de la originalidad. Si analizamos bien las consecuencias de las bromas duchampianas comprenderemos que la más fiera, y dramática por la imposición de lo real verdadero en la esfera de la más absoluta falsedad, fue la destrucción de todo vínculo con la tradición; Casares (2004, pp. 21-34) detalla cómo el artista, al dejarse llevar por la necesidad de un manual de instrucciones para alcanzar el trasfondo último de la obra, invita a fruir a través de la palabra, cuando ella no es la casa del arte, sino de sus intérpretes y hagiógrafos, motivado por las prolijas exégesis a que nos habituó Marcel Duchamp, algunas realizadas por él mismo y otras por terceros, porque de tan ciertas como resultaban sus imposturas nadie las podía interpretar como artísticas. Movido por el espíritu de un necesario cuerpo teórico, sin el cual no se comprende lo visto, el artista a la Duchamp, abducido por la crítica de *vis* semiótica, ha conseguido que ya nadie mire sin buscar descifrar lo visto en tanto leído. Resulta tan común leer las obras de arte que nadie las observa en profundidad, porque no hay quien las entienda, por eso, es imprescindible presentarlas acompañadas de su prospecto, y ahí el artista pierde su protagonismo para cedérselo al escritor que viene detrás. El literato es quien llega el último y le roba la cartera, porque sin él ese artista ya no es nadie. Pero eso nunca hubiese sido posible sin el destrozo que Marcel Duchamp le causó a la escena artística neoyorquina. Un roto, que ha dejado muchos damnificados, ejecutado con unas maneras tan sencillas como erradas: rompamos todo vínculo con la tradición e instauremos un nuevo marco, ignorante de la imposibilidad de esa ruptura, como bien sabía Pound (1989, pp. 19-23); consumado esto,

¿ahora cómo lo interpretamos? Pues con unos cuantos orates que llenan páginas para dar cumplida satisfacción semántica de aquello que no significa nada. No estamos ante el alienígena referido antes, que habla un lenguaje para el que no estamos dotados de momento, nos enfrentamos a la obra que no dice nada y que por eso viene con sus instrucciones al dorso, cuando no a su mismo pie, escritas con un léxico más o menos hermético.

En los años cincuenta, The Living Theatre impone la ausencia de separación entre el arte y la vida (Tytell, 1999), una fusión que será una constante entre los militantes de la *performance* y el *happening*, y a la que sacarían buen partido en las dos décadas posteriores, tanto el Fluxus neoyorquino, cuanto el del viejo continente. En el ámbito europeo, destaca Joseph Beuys, máximo discípulo del error, por la difusión de su concepto de *arte ampliado*, aunque todavía causaría lesiones mayores el que fue su corolario: *todo hombre es un artista* (VV. AA., p. 92). Retomando aquí la severa vinculación del arte con la mentira, conviene incidir en que si hay dos cosas ciertas, verdaderas y reales, son la vida (fruto de la Naturaleza) y lo utilitario (consecuencia natural de la cultura), porque el arte sólo tiene que ver con la cultura tras la asimilación del dislate que el arte supone para la realidad; cada vez que se intenta la fusión entre el arte y la vida, pierde el arte y no gana la vida. Ya todos somos artistas, ya la misma vida es arte, pero ¿cómo hemos llegado hasta aquí? En primer lugar, porque Marcel Duchamp afirmaba que lo utilitario es arte (recuérdese que lo utilitario es verdadero o real). En segundo lugar, a su sombra, y en la misma ciudad de Nueva York, se fundió el arte con la vida hasta el extremo (la vida es fruto cierto de la Naturaleza). De esta manera, la fuente de la mayor y mejor mentira desaparece; es decir, ya no queda arte.

Más arriba se apuntó cómo el arte es la mayor de las mentiras, si bien fue Hegel (trad. 1985) quien lo afirmó mucho antes con plena tristeza romántica al constatar que el arte ya no podía alcanzar la verdad, tras observar la pérdida de su vinculación con la idea (p. 167). Aunque lejos de ser una mala noticia, *la muerte del arte*, supone su emancipación, ya que al verse libre de la necesidad de ser verdadero, motivo por el que Platón lo había expulsado de su República, resucita para dedicarse a lo que le es propio, mentir de manera insolente.

El término alienígena, para calificar a la obra de arte, invoca a un extraterrestre si acarrea una categoría estética que se llegue a comprender al descubrir el peculiar lenguaje con que la humanidad de ese alienígena se dirige a nosotros; porque una buena obra de arte está obligada a portar una categoría estética axial (que puede verse auxiliada por otras alledañas) en su seno.

Si el arte solo es si miente, ya podemos ir despidiendo a la categoría clásica como posible candidata para el arte que se busca. Lo supo ver muy bien Hegel (p. 142): al arte le está negado el conocimiento de la idea, y por ello ya no es portador de verdad; si no contiene verdad, nunca podrá llevar consigo la belleza pues son conceptos que siempre fueron de la mano; la verdad siempre ha venido acompañada de la belleza, como también de la

bondad. Hegel lo entendió correctamente, y tiempo después en Viena, los pensadores se sumergieron en el infortunio de la decadencia física y moral, despojando a la belleza de toda posibilidad real, incluso en la factura de las obras. Movidos por la enfermedad propia y por la ajena, sentaron las bases de la desaparición de la belleza como meta del arte, así vemos a ciertos autores apostar con ímpetu por una categoría que resultaba inmediata, ya que si la situación era incómoda, lo propio era elevar lo siniestro como nuevo fin de las artes (Freud, p. 2487). A poco que nos paremos a pensar, lo siniestro resulta ser el otro lado de la realidad cierta cuando duele, porque irrita la vida, y esa vida, se ha convenido, no tiene nada que ver con el arte. El arte es lo que no es la vida, luego tampoco puede ser la enfermedad, que resulta ser la cara de la vida que mueve a desearla más. Si la enfermedad desterró a la belleza, también sacó del juego a lo siniestro, por más que aún tenga fieles cultivadores, ignorantes de los nulos vínculos entre el arte y la vida.

Este recurso a lo feo fue la primera de las intenciones surgidas de esa imposibilidad de lograr la belleza por insuficiencia de verdad en el arte, aunque fuera una decisión errada. Sin embargo, procedente del mismo idealismo alemán, anidaba con fuerza la pasión por lo sublime, la sumisión ante lo bello natural, y en aquellos tiempos la naturaleza sí era cierta; hoy también, pero como otro utilitario más, como una extensión de nuestra cultura; dicho de otro modo, es un producto más del hombre porque el territorio está absolutamente colonizado. Para que el lector siga el razonamiento, en estos días una expedición de voluntarios se puso a limpiar la antesala del Everest de la basura acumulada desde el inicio de la conquista de su cumbre. En ciertas épocas del año, el ascenso es un paseo dominical, con todos los lugareños ocupados en las tareas de apoyo a los visitantes. Por otro lado, ignoramos que muchos de los paisajes que alabamos por sublimes son consecuencia de la acción directa del hombre, por ejemplo, el calificado como parque natural de Las Médulas, en León (España), es resultado de la explotación minera del Imperio Romano. Poca Naturaleza nos queda, así que es mejor ir desterrando la categoría de lo sublime como una de las posibles.

Debemos seguir buscando y tendríamos que volver sobre lo andado para considerar la categoría más popular de la era contemporánea, la ironía, puesta en escena por Marcel Duchamp. Manovich incluye al *Computer Art* en Turinglandia un país donde se toman las cosas muy en serio y no se aceptan errores ni provocaciones de ningún tipo, justo en las antípodas de Duchamplandia, reino de la ironía. Y parece cierto que el arte contemporáneo establecido en esa galaxia está necesariamente ligado a la ironía, que no siempre tuvo la fortuna que ostentó en la contemporaneidad, pues en otras épocas, o estuvo ausente o aparece en una medida tan secundaria como inapreciable. Tal vez por la reconocida impronta duchampiana sobre el arte contemporáneo, pocos dudan de que lo irónico sea categoría central y rectora de la mayoría de las obras de arte que nos rodean. El propio Manovich se da por rendido y por ello acepta la muerte del arte computacional. No obstante, la ironía duchampiana, analizada con rigor, deviene mera retórica provocadora obra de Duchamp y sus acólitos (Perán, p. 69; Greenberg en Harman, p. 270). Es mejor darla por finiquitada y considerarla afluente muerto de ese arte cuyo fin exclusivo fue la provocación por sí misma.

La belleza, ya lo hemos visto en sus dos formas, perdió la batalla, por lo que ¿no sería mejor emplear pequeñas palabras y abandonar las grandes empresas del pasado, cuando las ideas eran firmes y sus defensores entregados? Si, al no proceder la persecución de categorías tales como la belleza, lo siniestro, lo irónico, o lo sublime, ¿no se debería descargar a estas de su grandeza y relevarlas de su misión para aligerarlas y llegar a alguna parte? De maquillar alguna de las categorías del pasado, desde luego nunca sería la belleza, dada su realidad confeccionada desde los quirófanos, al dictado de unos medios de comunicación que hoy en día son las redes sociales gobernadas por una inteligencia artificial programada para emitir consignas a través de los *socialphones*, vulgo *smartphones*, cuyo único comportamiento inteligente es el dirigido por los programadores de tendencias. Confiando en esta vieja categoría para concedernos su mejor semblante, desprovisto de la carga del pasado, caemos en el completo tribalismo.¹

Urge dar con otra categoría que no sea tribal, y podría ser la de lo bonito, lo lindo, dicho con la boca del infante pleno de entusiasmo al ver algo que le place de verdad: ¡qué bonito!, exclama sin dudar. Esta parece una buena senda para comenzar la indagación, sobre todo por la condición espontánea que le lleva a esa exclamación; con ¡qué guapa!, sucede menos veces. En cualquier caso, sigamos esa pista para ver adónde conduce, para lo cual sería necesario hacer el recuento de los casos en que esa exclamación brota más a menudo. De hecho, podríamos afirmar que se presenta en la boca más veces cuando lo que se tiene enfrente es un paisaje, o unas vistas panorámicas como las que vienen indicadas por la señal de un mirador en la carretera. La presencia de la señal en la carretera confirma que ya nada es ajeno a la mano del hombre, por ello no vale hablar de lo sublime. En esa medida, ¿podría ser lo bonito, lo sublime con modestia? Si las tendencias no dictasen los patrones de belleza y su manufactura en los quirófanos, también podría resultar la cara modesta de ella, pero no es así. Sin duda lo bonito responde más al rango de lo sublime con modestia, que a la belleza de puntillas. De ser así, para conseguir lo bonito que no es sublime convendría huir del mayor de los peligros que nos acechan, es decir, de la posibilidad de lo cursi. Es poca la literatura acerca de los significados de dicho término. Sin embargo, es abundante sobre la cuestión de lo *kitsch* en relación con el arte contemporáneo y las vanguardias, puesto que, al suponer el *kitsch* el mayor recreo de la sensibilidad popular, siempre ha sido el enemigo de cualquier arte a contracorriente, arte que desde aquí se busca bajo la forma de alienígena difícil de encajar en la sensibilidad al uso. Moles (1990) analiza el fenómeno del *kitsch* con un detalle innecesario ahora mismo para concluir que el *kitsch* es la forma en que las clases populares se arropan con falso lujo. Él mismo nos sirve para dirigir la atención sobre lo sublime descargado de su empresa romántica. Si volvemos a la expresión utilizada para investigar la nueva categoría válida a la hora de orientarnos sobre el arte que se busca, se recordará que estaba ligada a una expresión infantil de júbilo, al placer que siempre acompaña al ¡qué bonito! Ahora que nos vamos acercando, volvamos a Moles (1976, p. 293) para lograr la meta. Porque si la obra de arte, para sernos placentera debe ser *sumergente*, lo será cuanto más bonita se nos presente. Así pues, la obra deberá buscar

¹ Escribí esto mucho antes de ser publicado el artículo Selfies—Living in the Era of Filtered Photographs.

como categoría axial lo bonito, que no puede ser ya sublime, porque no son tiempos en que se pueda dar esa posibilidad, ya que el sobrecogimiento en el que uno pueda sumergirse es de un grado menor, aunque sea muy placentero.

Lo sublime se le impuso al romanticismo, sobrecogido por la inmensidad de la naturaleza; hoy, se dijo más arriba, esa naturaleza ya no abrumba por haber sido maleada hasta su último rincón. No parece ocurrir así con el Universo en pleno. Pensar en él es empequeñecer con el mismo asombro que al recibir cuentas científicas que, aún pomenorizadas, mantienen la vaguedad lejana con que se formularon los mitos o los primeros acercamientos científicos. Hoy vuelve ese asombro ante las explicaciones sobre el comportamiento humano que lo sitúan como absolutamente predecible porque está dirigido por una confluencia de datos masivos (Mayer-Schönberger y Cukier, 2013, p. 92), frente al que no se puede hacer nada porque ya no son tiempos de teorías, de decisiones sobre la información obtenida, sino tiempos de datos masivos que operan de manera correlativa, sin causalidad posible, sin que podamos decidirlo, por mero contagio de los *memes* circulantes (Dawkins, 2002, p. 251); dirigidos por *bots*, implementados con inteligencia artificial que azusan los mensajes susurrados al oído por nuestros *socialphones*, repetimos comportamientos a golpes meméticos para nutrir los datos masivos y así terminar siendo pura predictividad por correlación masiva. Ya podemos comprender el arcano «Correlaciones, nociones enteras y a la vez no enteras: coincidente/diferente, consonante/disonante, y lo mismo de todas las cosas, una sola que también de una sola, todas las cosas» (Heráclito [DK 22 B 10] en García Calvo, 1985). La correlación lo explica todo, incluso aquello inexplicable, y no debemos buscar en la causalidad lo que solo hayamos en ella.

Si, de manera rápida, en la historia de la humanidad la era moderna comienza con la circunvalación de la Tierra y la contemporánea con el urinario de Duchamp, la poscontemporánea puede fijarse alrededor de 2004, año en que se consolida la Web 2.0, y cuando los del mundillo intuyen que la realidad cultural, social, y también artística, iba a sufrir el vuelco que ahora conocemos, debido a los *socialphones*. Con el giro digital ya consolidado, a los objetos y a las relaciones primermundistas se les supone la presencia de Internet; nadie puede hoy pintar con óleo sobre lienzo ignorando su presencia, aislado de ese entorno cultural que ya no supone un progreso social sino un estar en el mundo de manera irrevocable. Cualquiera puede imaginar al pintor actual, enemigo de las redes sociales, e incluso carente de perfil en cualquiera de ellas, verse alarmado por el timbre del *WhatsApp*, que interrumpe su tarea pictórica, por más que se haya aislado en la profundidad de su estudio. Por eso comenzó a circular el término de arte poscontemporáneo, que sería una suerte de arte *posInternet*, una vez superado el choque que supuso la Red de redes, ahora que nada es posible sin ella.

Sin embargo, tras haber asumido la presencia de la realidad hiperconectada, puede decirse que lo poscontemporáneo no es su consecuencia, sino su misma esencia, bien fijada desde lo que se ha dado en llamar realismo especulativo, también *Flat Ontology* (Bryant, 2011, pp. 31-32), algo iniciado por Meillasoux, para superar el giro correlacional kantiano. Es interesante ver aparecer de nuevo el término correlación, pero ahora

empleado de modo muy distinto al realizado por Mayer-Schönberger y Cukier (p. 29), pues mientras para ellos es la imposibilidad de establecer relaciones causales en el universo de los datos masivos por su imposible control, solo al alcance de la digestión realizada por la alta computación, en Meillasoux alude a la imposición kantiana del imposible conocimiento de la cosa-en-sí, mas sí a la posibilidad de su pensamiento porque sin ese pensamiento eliminaríamos al sujeto pensante, y por ende al sujeto cognoscente, es decir, al sujeto trascendental que es su correlato estricto (p. 29). Una de las consecuencias más importantes de la ontología orientada a objetos es la absoluta irrelevancia del sujeto para la ocurrencia de los fenómenos, ya que ellos van a seguir sucediendo tanto si el hombre es testigo de ellos como si no, algo impensable en términos correlacionales, pues los fenómenos necesitan de un quien atestiguador. Desde la teoría correlacional, el mundo de los fenómenos se ve alojado en un escenario en cuya platea se sitúa siempre el sujeto que los construye y les otorga la entidad ordenada de la que hablamos en las distintas construcciones discursivas, sean filosóficas, científicas o técnicas, de manera que la posición central del hombre que conoce, o cree conocer, se desplaza para ser un objeto más. Ahora ya podemos entender este nuevo posthumanismo, ni milenarista ni ciborg (Dery, 1988, p. 255), donde el hombre es un objeto más en la malla que compone el mundo. Hablar de una realidad poscontemporánea nos permite entender mejor la realidad en que nos encontramos, aunque un avance de este demérito de la condición humana lo podemos hallar en Nietzsche (trad. 1996, p. 17) cuando iguala la altanería del conocimiento humano con el de una mosca. Las correlaciones kantianas van del sujeto trascendental al objeto fenoménico, al que se enfrenta la correlación intersubjetiva para dar cuenta de los fenómenos; ahora, desde el realismo especulativo, vemos la correlación entre objetos en forma de malla vicaria fagocitar a los sujetos como un objeto más (Latour, p. 199). La *Flat Ontology* propone que nada hace diferente unas cosas de otras, no existen entidades privilegiadas con mayor peso o decisión sobre la realidad, sobre todo porque esa presunción de conocimiento que nos arrogamos no le añade nada, es prescindible por completo; lo *flat*, además, también merece ser considerado en el sentido empleado en *flat-screen*, las pantallas planas que nos envuelven porque, desde que llevamos en nuestros telefonitos la posibilidad de cacarearlo todo, la Tierra vuelve a ser plana como una pantalla en la que solo eliges el sistema operativo con que tocarla, pero siempre seguro de estar encadenado a esa euforia de la conexión que son las redes sociales (Casares, 2015, p. 207).

Volvamos a las categorías porque se había quedado fuera de las contempladas la más fiera de todas, lo trágico, y ello casi con seguridad, por andar demasiado imbuidos del espíritu contemporáneo, feroz rival de lo moderno, pero su mero continuador. Lo trágico había sido desterrado por lo sublime, como categoría axial, empujado por ese romanticismo que nunca desapareció de nuestra manera de estar en el mundo, ni siquiera en las vanguardias. Y dado que a lo sublime no se puede llegar nunca, pues nos hemos quedado en la modestia de lo bonito, ¿cabría retomar el espíritu de la tragedia que Nietzsche (trad. 1981) había limitado a los tiempos heroicos de los primeros griegos?

Nietzsche (pp. 26 y 86) nos enseña que sin *sentir miedo* no puede llegar nuestra

condolencia con el dios, condolencia que cierra el sentido último de lo trágico. Un *sentir miedo* muy cercano a *lo atemorizante para la sensibilidad*, (Kant, trad. 1991, pp. 209-210), con que se fija lo sublime, así podemos entender ambos sentimientos como idénticos. Si no cabe lo sublime hoy ¿sería el momento en que reentrase en escena lo trágico? «Podemos decir que el mundo es acósmico en el sentido en que no está ya ordenado por (ni en el sentido de “prescrito por” ni en el sentido de “colocado por”) una potencia superior a él, fundadora, originaria o teleológica» (Nancy, 2013, p. 89). Una afirmación idéntica a la realizada por Meillassoux «es necesario que haya algo y no nada, porque es necesariamente contingente que haya alguna cosa y no alguna otra cosa. La necesidad de la contingencia del ente impone la existencia necesaria del ente contingente» (p. 123), que obliga a Nancy a afirmar: «Aquí se presenta el inevitable enlace de las grandes disposiciones posibles para semejante acceso: la disposición trágica, la disposición dialéctica, la disposición mística» (p. 91). Ahora ya tenemos el mapa completo de la situación actual, ¿y dónde radica nuestro temor de hoy sino en la habitación de un *acosmos* de inestabilidad perpetua? Con el añadido de la posibilidad de asistir a nuestra propia desaparición como *acosmos*. Sin *acosmos* qué haría, descompuesto el mundo todo en que vivo, ¿qué me está permitido esperar sin temor?

¿Cabría refugiarse en los principios de la Filosofía, cuando se embarraba con la poesía para traernos afirmaciones como esta de Parménides ([DK 28 B 8] en García Calvo, 2018), y que serían el mejor remedio contra Nancy y Meillassoux, escrito en el mismo tono de este último:

Y ¿cómo va luego, en siendo lo que es, a perderse? ni ¿cómo va a crearse?:
si vino a ser tal, no lo es, y si un día va a serlo, tampoco.
Así quedan ya el nacer y el ignoto morir apagados.

No parece un tiempo en que este remedio nos sirva pero sí quepa, en nuestra realidad poscontemporánea, la categoría clásica de lo trágico con modestia, ya que lo bonito es lo sublime con modestia y lo sublime ha devenido trágico, y así lo bonito se presenta como lo posible más adecuado. Más arriba se valoró lo bonito como una categoría posible, ante la pérdida de realidad de la belleza y ante la caída de lo sublime. En el primer caso, dada su confección quirúrgica ordenada de manera tribal, lo que es idéntico a decir trivial, y en el segundo caso, con la pérdida de todo el sentido del término sublime, reafirmando la ausencia de su posibilidad, al enfrentarnos a una Naturaleza domada en todos sus extremos. Con todo, buscamos lo bonito, porque las otras formas del hacer no son acertadas para atrapar al fruidor con el placer otorgado a la fuerza *sumergente* que exigía Moles a las obras de arte, y que también esperaba Nietzsche de ellas. En realidad, cualquiera que se envuelva en disquisiciones artísticas exigirá el placer como torrente imprescindible para los sentidos que permita enfrentar el miedo de vivir y la presencia cierta de la muerte, motor primero de las obras cuando se dejan de ironías duchampianas y se elevan a valor axial poscontemporáneo, ya que si nos encontramos ante un arte poscontemporáneo es porque niega su centralidad a la categoría de lo irónico para reposar en lo bonito, como trasunto de lo sublime que fue trágico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. (1983), *Teoría estética*, traducido por RIAZA, F., Barcelona: Orbis.

Broch, H. (1970), *Kitsch, vanguardia y arte por el arte*, Barcelona: Tusquets.

Bryant, L. (2011), *The Democracy of Objects*, London: Open Humanity Press.

Casares, n. (2004), *La restauración del significado. Arte, otra vez*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim.

Casares, N. (2015), "net.art: sus antecedentes y actualidad en la comunidad valenciana", en Calle, R. de la (Coordinador), *Navegando entre dos siglos (1978-2008). Nuevas aportaciones en torno a los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (II)*, Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, Col.lecció: Investigació & Documents, nº 21.

Dawkins, R. (2002), *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*, traducido por Robles Suárez, J. y Tola Alonso, J., Barcelona: Salvat.

Dery, M. (1998), *Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo*, traducido por Montoya Vozmediano, R., Madrid: Siruela.

Eco, U. (2016), *Pape Satàn Aleppo, Cronache di una società liquida*, Milano: La nave di Teseo.

Freud, S. (1988), "Lo siniestro", en Freud, S., *Obras Completas*, vol. III, traducido por López-Ballesteros Y De Torres, L., Barcelona: Orbis.

García Calvo, A. (1981), *Lecturas presocráticas*, Madrid: Lucina.

García Calvo, A. (1985), *Razón común. Edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito. Lecturas presocráticas II*, Madrid: Lucina.

García Calvo, A. Y Bredlow, L.-A. [Eds.] (2018) *Parménides. Edición crítica, versión rítmica y paráfrasis de los fragmentos del poema por Agustín García Calvo. Editadas con prolegómenos, comentario y texto de las fuentes y los testimonios indirectos por Luis-Andrés Bredlow*, Madrid, Lucina.

Greenberg, C. (2002), *Arte y cultura. Ensayos críticos*, traducido por G. BERAMENDI, J., Barcelona: Paidós.

Guilbaut, S. (1990), *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, traducido por López González, M. L., Madrid: Mondadori.

Harman, G. (2015), *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*, traducido por Iglesias, C., Buenos Aires: Editorial Caja Negra.

Hegel, F. (1985), *De lo bello y sus formas. (Estética)*, traducido por GRANELL, M., Madrid: Espasa Calpe.

Kant, I. (1991), *Crítica del Juicio*, traducido por García Morente, M., Madrid: Espasa Calpe.

Latour, B. (2007), *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, traducido por Goldstein, V., Buenos Aires: Siglo XXI.

Manovich, L. (23/11/1996), 'The Death of Computer Art' enviado a la lista de discusión sobre artes Rhizome <<http://rhizome.org/community/41703/>>. Acceso el 22/04/2017.

Marchán Fiz, S. (1986), *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad «posmoderna»*. Antología de escritos y manifiestos, Madrid: Akal.

Mayer-Schönberger, V. y Cukier, K. (2013), *Big data. La revolución de los datos masivos*, traducido por Iriarte, A., Madrid: Turner.

Meillasoux, Q. (2015), *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*, traducido por Martínez, M., Buenos Aires, Caja Negra.

Moles, A. (1990), *El kitsch. El arte de la felicidad*, traducido por ludmer, j., Barcelona: Paidós.

Moles, A. (1976), *Teoría de la información y la percepción estética*, traducido por Cardona, D., Gijón: Ediciones Júcar.

Nancy, J.-L. (2013), *La partición de las artes*, traducido por RODRÍGUEZ MACIEL, C., Valencia: Pre-Textos.

Nietzsche, F. (1994), *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, traducido por Sánchez Pascual, A., Barcelona: Círculo de Lectores.

Nietzsche, F. (1981), *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, traducido por Sánchez Pascual, A., Madrid: Alianza Editorial.

Nietzsche, F. (1996), *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, traducido por Valdés, L. Ml. Y Orduña, T., Madrid: Tecnos.

Perán, M. (2003), "De ironías y cinismos", en el catálogo de la exposición *Recuerdos de una impresión (románticamente fría)* —Óscar Mora. Valencia: Obras Sociales de la Caja de Ahorros del Mediterráneo.

Pound, E. (1989), *Ensayos literarios*. Selección y prólogo de T.S. Elliot, traducido por Natino, J. J. de, Caracas: Monte Avila.

Susruthi Rajanala, Ba; Mayra B. C. Maymone, Md, Dsc; Neelam A. Vashi, Md (2018), *Selfies—Living in the Era of Filtered Photographs*, *JAMA Facial Plastic Surgery*, publicado en línea, 2 de agosto, 61, <http://dx.doi.org/10.1001/jamafacial.2018.0486>

Tytell, J. (1999), *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, traducido por GODO COSTA, J., Barcelona: Los Libros de la Liebre de Marzo.

VV. AA. (s/f), *Joseph Beuys: aprovechar a las ánimas*, Ibiza: Museu D'Art Contemporani d'Eivissa