

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Trabajo Fin de Grado (TFG) de Historia del Arte



Título del trabajo fin de grado (TFG):
“Reflejo del pensamiento griego en el arte contemporáneo a través de la figura de Heidegger”

Autor: Leticia Fernandes Marcos
Tutor: José Vicente Luengo Ugidos
Curso 2017-2018

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

Grado Universitario en Historia del Arte
Curso 2017-2018



Título del trabajo fin de grado (TFG):

“Reflejo del pensamiento griego en el arte contemporáneo a través de la figura de Heidegger”

Firma autor:

Firma tutor:

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
LA FIGURA DE HEIDEGGER (VIDA, OBRAS Y TEORÍA DEL PENSAMIENTO)	3
EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CONCEPTO DE MÍMESIS. LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD COMO DEUDA GRIEGA EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA..	7
SENDAS COMUNES ENTRE FILOSOFÍA Y ARTE EN EL SIGLO XX.....	11
EJEMPLOS PRÁCTICOS	17
- Teatro.....	17
- Música.	18
- Artes plásticas.....	19
CONCLUSIONES.....	21
BIBLIOGRAFÍA	22

INTRODUCCIÓN

El objeto de este estudio será exponer una serie de datos que demuestren cómo el pensamiento griego ha influido en la concepción historiográfica del arte. A pesar de que esta relación se ha establecido en otros ámbitos del conocimiento como el derecho o la educación, bien es cierto que, hasta la llegada del siglo XX, con la aparición de la estética – en la que filosofía y arte se unifican – estos dos campos se han estudiado por separado, no estableciendo apenas puntos de unión entre ambas disciplinas.

Partiendo de este estudio fragmentado, hemos tomado como figura clave a Martín Heidegger, cuyos ensayos han versado acerca del análisis del ente como ser pensante y creador, y la problemática metodológica que existe tradicionalmente en cuanto a relación entre arte y pensamiento. Hemos configurado este escrito a partir de las nociones que el mismo autor realiza en el *Origen de la obra de arte*, dejando a un lado los problemas metodológicos de la filosofía y centrándonos únicamente en la esencia del ser y su papel articulador en la búsqueda de la verdad, que tendrá como origen la obra de arte. Él mismo apoya la imposibilidad de hablar sobre “post-ontología” sin tener en cuenta el legado griego, por ello, hemos decidido analizar la evolución que estos principios estéticos han sufrido hasta el siglo XX.

Será la indefinición de sus trabajos y el papel mediador que otorga al arte el hecho que nos haga buscar otras alternativas para el análisis de este estudio, partiendo por un lado de la evolución que *mimesis* y *verdad* han experimentado desde que vieron su nacimiento en el ámbito clásico hasta la recepción que los contemporáneos han hecho de los mismos.

Nuestro trabajo consistirá, por tanto, en aunar por una parte la evolución que las teorías del pensamiento han sufrido a lo largo de la historia, y por otra, el mismo proceso que se ha desarrollado de forma paralela en el ámbito artístico. De este modo, hemos dedicado un primer apartado a analizar el asunto filosófico desde la antigüedad hasta los inicios del siglo XX, teniendo como base teórica los estudios de Jesús Rubio Lapaz acerca de *La poética de Aristóteles y su vigencia en el arte contemporáneo*, que nos permite fundamentar el cuestionamiento entre arte y verdad que habían iniciado los griegos, la superación del autoritarismo tradicional en favor de la libertad artística propuesta por Immanuel Kant en su *Crítica del juicio*, y la postura filosófica de Luís de Oyazún al vincular el arte y el pensamiento contemporáneo como forma radical de expresión humana.

De este modo, abriremos paso al siguiente capítulo en el cual se analizarán las relaciones que a lo largo del siglo XX se establecen entre arte y pensamiento. Este apartado estará íntimamente vinculado a la aparición de la estética, disciplina filosófica que se ha centrado en el estudio de la esencia y la percepción de la belleza desvinculándose del tradicional estudio fragmentario de ambas por separado. En esta parte será fundamental la labor que Luíz Sáez Rueda desempeña en su vinculación entre arte y filosofía en el siglo XX, y las relaciones que a partir de las vanguardias darán pie a la realización de nuestro estudio. En este momento se establece un estrecho vínculo entre arte y pensamiento, pues uno será la materialización del otro, a través del cual tanto artista como contemplador encontrarán la verdad.

Los estudios citados nos han permitido hasta un cierto nivel establecer el punto de encuentro entre los principios griegos y el pensamiento contemporáneo por una parte y cómo éste ha influido decisivamente en las interpretaciones artísticas de la segunda centuria por otra. A continuación, procederemos a justificarlo de manera práctica a través del legado que en determinados campos artísticos nos ha dejado la antigüedad. Para ello, centraremos este último apartado en analizar cómo el teatro, la notación musical, el canon de belleza empleado en el ámbito de la moda, y por supuesto, las tendencias plásticas han sido deudoras tanto de principios como de modelos propuestos por los griegos. Esto nos permitirá llegar a la conclusión de que la historia del arte se ha convertido en receptor e intérprete de su propia tradición, convirtiendo al arte en el origen de la verdad, que fundamentará la historia humana a través del pensamiento.

LA FIGURA DE HEIDEGGER (VIDA, OBRAS Y TEORÍA DEL PENSAMIENTO)

Marín Heidegger es uno de los filósofos más influyentes del siglo XX perteneciente al existencialismo alemán. Nació en esta misma ciudad en 1889, interesándose desde muy joven por la teoría del pensamiento. Cuando apenas era un adolescente tomó como punto de partida de su camino filosófico la obra de Aristóteles sobre los diversos sentidos del ente. Ligada su formación siempre al ámbito religioso, en 1911 abandona la Teología para dedicarse a la Filosofía.

Fue voluntario durante la Primera Guerra Mundial y entre 1919 y 1923 asistió a Husserl influyéndole directamente el método fenomenológico que posteriormente haría suyo. Se dedicó a la enseñanza replanteándola desde sus comienzos, como haría con otros campos del conocimiento¹. En 1927 escribe *Ser y Tiempo*, donde expone que la tarea de la filosofía no será otra que determinar el sentido del ser. Esta obra, será la que separe su trayectoria en dos etapas, dedicando la primera parte de su producción a la Ontología Fundamental; y una segunda etapa dedicada a la crítica de la tecnociencia y la tradición metafísica, alcanzando una gran influencia en las formas de autorreflexión del ser humano sobre su propia condición²

Pero la postura que más ha trascendido de Heidegger es sin duda su preocupación metodológica, que mediante un conjunto de reglas de procedimiento bien definidas garantizan el conocimiento que se obtiene de un objeto. Propone que la interpretación depende de que ese haber sea originario – que surja de “la cosa misma” y no sea una hipótesis constructiva – que sea lo suficientemente abierto y flexible de modo que permita nuevas posibilidades de comprensión.

Se tratará de un esfuerzo permanente por elaborar un punto de vista oportuno a su tema y garantizar su productividad mediante análisis fenomenológicos llenándolo de sentido. Heidegger pone de manifiesto su preocupación por no abrir paso al libre juego “creativo” de las interpretaciones, oponiéndose anticipadamente a las versiones posmodernas de la hermenéutica, propensas a legitimar el “todo vale” en filosofía, y centrarse en el carácter originario de las cosas, aunando hermenéutica y filosofía.

¹ Vid: OTT, H. “Heidegger: a camino de su biografía” instituto Piaget, 2000.

² Vid: HEIDEGGER, M. “Tiempo y ser” Ed, Tecnos, 1999 Madrid. Traducción de Manuel Garrido, José Luis Molinuevo y Félix Duque. Introducción de Manuel Garrido. [Friburgo, 1962].

En 1962 pronuncia la conferencia *Tiempo y ser*, donde trata la cuestión del ser retomando la idea que había propuesto en *Ser y tiempo* (1927). Enuncia en este caso una ausencia total del tono existencial que había propuesto anteriormente, abandona el lenguaje técnico, se aleja de la práctica del análisis fenomenológico y centra ahora su tema en la abstracta relación entre el ser y el tiempo sin el análisis de la comprensión humana como intermediaria.

Establece que ser, desde los orígenes del pensamiento occidental – remitiendo pues a los griegos como base de dicha cultura – significa presencia, donde el tiempo va más allá de una función constativa. Las propuestas de Heidegger serán siempre ensayos provisionales que permiten abrir la reflexión filosófica al pasado como una forma real de comprender, intentado ir más allá del pensar occidental liberándonos de los prejuicios que impiden la comprensión de este nuevo modo de pensar.

La producción del ser, o el ser por el hombre, será un tema tratado en *El Origen de la Obra de Arte*, conferencia dictada en 1935, y en la que “trata las relaciones entre la verdad y la esencia del ser, entre el ser de la verdad y la verdad del ser, entre la esencia de la verdad y la verdad de la esencia”³. Su objetivo será conseguir alcanzar la obra en sí misma alejándola de todo lo que tiene que ver con ella, pero no es ella en esencia.

“La historia de la filosofía griega consiste desde sus inicios en que no permanece conforme a la esencia de la verdad ilustrada mediante la palabra *alétheia-ἀλήθεια*. Su saber y decir sobre la esencia de la verdad tiene que trasladarse cada vez que en mayor medida a la explicación de una esencia derivada de la verdad. Actualmente responde a la concordancia del conocimiento con la cosa. La proposición es verdadera en la medida en que se rige por lo que no está oculto, por lo verdadero”⁴.

El pensamiento de Heidegger se desarrolla en la polémica con la concepción tradicional de verdad: como *adaequatio intellectus et rei*, teoría según la cual la verdad consiste en la correspondencia entre la cosa conocida y el concepto producido por el intelecto⁵. Considerará a la verdad como un ser descubriente, que solo será posible a base de estar-

³ SOLER GRIMMA, F. “El Origen de la Obra de Arte y la Verdad en Heidegger” *Ideas y Valores*, Bogotá. N.º 5, 1952, (pp. 326-350) P. 334. Recuperada el 12/06/18 de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/29524>

⁴ HEIDEGGER, M. *El Origen de la Obra de Arte*. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte. Edit. La Oficina, 2016. P.87.

⁵ Vid: HEIDEGGER, M. “De la esencia de la verdad” Herder Editorial, 2007.

siendo en el Mundo. Este sentido de la verdad será el que los filósofos griegos habían empleado para designar el carácter del ente desvelado. La verdad esencialmente es libertad, exposición libre de lo ente en la que se le deja ser lo que es. El ente aparece encubierto y desfigurado, mostrándose, pero bajo el modo de la simple apariencia, de modo que generalmente será la apariencia la que se represente y no la esencia del ente.

Aplicando la esencia de verdad al arte, esta será una disputa entre la iluminación y el doble ocultamiento. El establecimiento de la verdad en lo ente ocurrirá en la obra de arte, que cuando aparece desvelada aparece el Mundo y la Tierra, aparece su origen y comienza su historia. Este desvelamiento del ente se produce por primera vez en Grecia, de modo que su deuda está confirmada en el pensamiento actual.

“el desocultamiento se pone a la obra, y el arte consume ese ponerse o establecerse en la obra. siempre que acontece el arte hay un inicio, la historia experimenta un impacto, de modo que vuelve a comenzar”⁶.

De este modo, podemos afirmar que Heidegger accede al arte como tema filosófico a través de su indagación en la problemática de la esencia de la verdad. El arte como origen actuará como campo en el que la verdad llega al ser y se torna histórica.

La exploración del nuevo territorio de la verdad será recurrente en varias de sus publicaciones a partir de los años treinta: *De la esencia de la verdad* (1930) y *La doctrina platónica de la verdad* (1931-32 y 1940), donde propone la verdad como experiencia, como expresión de la lógica y el lenguaje, como un producto conceptual. Recurre a Platón como precursor del término, cuyo alcance había sido la verdad como luminosidad y claridad, dotándolo ahora de un nuevo sentido⁷.

“Si para Aristóteles y Tomás de Aquino el entendimiento era el lugar de la verdad, para Heidegger es un *Dasein* pre-cognitivo el lugar de la verdad originaria (claro). Como lugar del claro del ente, el *Dasein* es, al mismo tiempo, el lugar del ocultamiento del ser,

⁶ *Ibidem*, P.135.

⁷ HEIDEGGER, M. “Hitos” Alianza Editorial. Madrid, 2000. Versión Castellana Elena Cortés y Arturo Leite. *De la esencia de la verdad* (1930) p. 151-172; *La Doctrina platónica de la verdad* (1931-32 y 1940) p. 173-198.

como asimismo el lugar para un posible pensar-en (recordar) el Ser. De allí entonces la estrecha sino idéntica relación de Ser y verdad”⁸.

Este análisis de la experiencia como acontecimiento en el que aflora la verdad lo conduce al descubrimiento de la experiencia del arte auténtico. El arte le ofrece un camino de avance hacia su exploración de la “esencia de la verdad”. Le proporciona un medio para expresar el carácter inefable, pero a su vez real del acontecer de la verdad como experiencia.

⁸ ROMERO, A. “Algunas consideraciones sobre verdad y arte en Heidegger” 2004. P.2. Recuperado el 09/06/18 de: <http://anibalromero.net/algunas.consideraciones.generales.sobre.verdad.y.arte.pdf>

EVOLUCIÓN HISTÓRICA DEL CONCEPTO DE MÍMESIS. LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD COMO DEUDA GRIEGA EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA.

Partiendo de la concepción que Aristóteles aborda en *La poética* sobre mimesis, debemos enunciar el arte de imitación, que se limita a las acciones del hombre en cuanto a representaciones directas – buscando una reproducción lo más parecida posible al modelo original – y el campo de la narrativa donde se busca la representación del modo de hacer. A partir de la comparación de distintas artes liberales, Aristóteles llega a la ampliación estética en la que aparezcan nuevas relaciones entre arte y naturaleza.

La concepción de Naturaleza para los griegos partía de dos vías de identificación. Mientras en un primer nivel se encontraban aquellos objetos y formas asumibles por los diferentes sentidos, y que por tanto formaban parte de la naturaleza exterior; encontramos en un nivel de implicación mayor del sujeto aquellas fuerzas y elementos interiores que generaban estos elementos, y que necesitaban de un proceso para poder ser percibidos por el sujeto.

“El Arte se relacionará con esta doble postura al ser considerada una creación humana que recrea lo que se ve y se contempla, pero también ante lo invisible que crea, ordena y mueve lo contingente y lo experimental”⁹.

La representación permitirá pues que el arte desarrolle su función integradora y organizativa, asumiendo por una parte lo empírico y contingente y, por otra lo culto e irracional, donde se integra habitualmente lo metafísico. En el periodo clásico la mimesis contó con diversos campos de actuación: el ámbito ritualista o expresión, la imitación de los procesos naturales, la copia de la realidad y la libre creación de una obra de arte basada en presupuestos naturales. De este modo, nos desvinculamos de la concepción tradicional y errónea de considerar a la mimesis como una mera copia.

Será durante el Renacimiento cuando la mimesis se transforme en un postulado básico para la teoría del arte, destacando así las aportaciones de artistas como Alberti, Leonardo da Vinci o Miguel Ángel, los cuales recurrirán a la mimesis a través de la idealización perfeccionada de la naturaleza, la imitación verídica de la realidad o la imitación de la

⁹ RUBIO, J. (2004) *La poética de Aristóteles y su vigencia en el arte contemporáneo*. Universidad de Granada. Recuperado el 04/06/18 de: http://interclassica.um.es/investigacion/actas_homenajes/contemporaneidad_de_los_clasicos_en_el_umbral_del_tercer_milenio/1/la_poetica_de_aristoteles_y_su_vigencia_en_el_arte

realidad empírica por la imitación de la idea. En esta tendencia se evoluciona desde lo empírico experimentable a lo genérico mimetizado.

En el Barroco asistiremos a la primacía de la realidad exterior intentando mover la subjetividad del espectador a través de la representación interiorista de la idea, difuminando los límites entre naturaleza externa e idea. Esto dará paso al absolutismo idealista neoclasicista donde se mimetiza el concepto, transformando la mimesis en una exaltación romántica de lo sobrenatural.

El cuestionamiento entre arte y verdad iniciado por los griegos se fundamentará socialmente a partir de estas teorías. De este modo, se diferenciará entre el conocimiento objetivo y el subjetivo, de modo que el sentido objetivo-externo sea aplicable en aquellos momentos de orden masificado y autoritario, dejando lugar a lo subjetivo en aquellos momentos históricos que en la libertad de pensamiento individual es más crítico.

Esta situación sufrirá un cambio representativo con la publicación de *Crítica del juicio* de Immanuel Kant, pues originará una apertura del pensamiento al formar el concepto de “juicio estético” y el establecimiento de la “libertad del gusto artístico burgués”. Aunque la belleza sigue siendo una cualidad general, Kant señala una pretensión de universalizar el planteamiento estético. Establece también la categoría de genio, aludiendo a la relación entre arte y naturaleza en la que este actuará como mediador creando y generando objetos experimentales y empíricos en los que subyace de forma oculta la infinitud y lo ilimitado¹⁰.

Esto permitirá que paulatinamente el autoritarismo del “objetivismo absolutista” se diluya teóricamente y de paso al ámbito del lenguaje artístico. De ese modo, asistimos a una crisis del modelo de representación anterior planteándose una concepción espacial más ambiciosa incluyendo de este modo a los impresionistas – Degas, Cézanne, y los cubistas – asistiendo también a la supremacía del espíritu sobre la forma.

La Naturaleza se amplía y desborda, el aperturismo hacia lo subjetivo de la mimesis no había sido representada libremente por los artistas hasta este momento. Este será el papel que jueguen las nuevas actitudes vanguardistas de finales del XIX y comienzos del XX

¹⁰Idea desarrollada en: Kant, Immanuel. *Crítica del Juicio*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.

con los artistas cubistas o las posturas abstractas de personalidades como Malévich o Kandinsky.

Esta tendencia se radicalizará con la llegada de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) a través de los postulados trágicos de Rothko, la agresividad formal de Pollock o la apropiación de la naturaleza desde la vertiente matérica de artistas como Tàpies. Esta intensificación de lo subjetivo ha llegado hasta nuestros días gracias a las aportaciones físico-ópticas del Op-art y el cinético, la expansión objetual y simbólica del Land Art, o la radicalización de propuestas conceptuales, donde el componente simbólico-mediático habitualmente se pierde. Será clarificador añadir que:

“La realidad, pues, no es la de aquello que está delante, sino de lo que tenemos a las espaldas, lo que se encuentra en el espacio virtual del espejo. Pero no para fugarse románticamente fuera de lo real histórico, sino para comprenderlo, proyectarlo, significarlo y con propiedad transformarlo concretamente.”¹¹.

Esta breve aproximación a la evolución del concepto de mimesis nos permite acercarnos a la realidad de las diferentes propuestas artísticas a lo largo de la historia desde los postulados griegos hasta la actualidad. Así, mientras la estética clásica se regeneraba en el carácter aparente de las artes, el arte actual va más allá de la visión inminente buscando la intimidad que surge del interior de la materia transformada por el artista. Este acercamiento a la realidad mediante el conocimiento de las cosas a través de la creación artística y la experiencia estética general nace pues con los griegos. Será entonces a través de la contemplación, más activa que pasiva, la mejor manera para acceder a la verdad, a las ideas.

“La experiencia estética tomará un papel secundario en el ámbito del conocimiento con la aparición del Racionalismo, pues mientras la razón podía acceder al conocimiento de la verdad misma de un modo claro y distinto, se pensaba que la experiencia estética era un modo inferior de conocer en el que la verdad solo aparecía de un modo oscuro y confuso”¹².

¹¹ D. FORMAGGIO, *Arte*. Barcelona, 1976, p. 234. De: RUBIO, J. (2004) *La poética de Aristóteles y su vigencia en el arte contemporáneo*. Universidad de Granada.

¹² COFRE, Juan O. “La Concepción Filosófica del Arte de Luis Oyarzún”. *Rev. austral cienc. soc.*, 2002, p. 102. Recuperado el 08/06/18 de: <http://docplayer.es/8256507-La-concepcion-filosofica-del-arte-de-luis-oyarzun.html>

En este momento la belleza se asocia a los seres sensibles e imperfectos, alejados del espacio divino en el que solo impera la verdad y, como tal, el conocimiento racional. Será a lo largo del siglo XIX cuando la estética se intente liberar de este conocimiento basado en la razón, fundamentando que existen diversos tipos de conocimiento: el intuitivo, expresivo o estético, que podrán ser postulados como conocimientos intelectuales.

Tomarán como punto de partida la expresión surgida de las impresiones como manifestación de nuestra trascendencia. La creación será pues una metáfora de *autognosis*, que al expresarnos dejará a la vista elementos ocultos de nosotros mismos que desconocíamos. Este fenómeno acontecerá tanto al artista como al contemplador contemporáneo. De este modo, el arte cumplirá una función *mayéutica*, al posibilitar el diálogo del hombre consigo mismo a través de la expresión, la imagen misma.

La búsqueda de la verdad será continua e inalcanzable a la vez, obligándonos continuamente a empezar de nuevo. Surgen estilos nuevos, nuevas modas, convirtiendo al arte ya no solo en una aventura estética, sino en una aventura espiritual repleta de emociones y consecuencias que permiten al hombre conocer “la verdad “de su historia y de su propia intimidad.

SENDAS COMUNES ENTRE FILOSOFÍA Y ARTE EN EL SIGLO XX.

El concepto de mimesis y la búsqueda de la verdad encuentran una nueva tendencia que actúa frente al impresionismo – donde el objetivo es captar el mundo como un conjunto de impresiones tal y como nos afectan desde el exterior – como suspensión a la actitud natural. El *expresionismo* se considerará revolucionario en relación con el realismo clásico, pero en el fondo es deudor del mismo:

“Para rendir cuentas de lo natural hay que acceder a su fibra íntima, la impresión. Mediante la expresión se rompe el principio natural de la impresión. Hay que partir, no de ella directamente, sino de la forma en que es elaborada desde el mundo de la vida del sujeto, constituida desde su experiencia viviente. La desmaterialización estética comienza en esta desnaturalización expresionista”¹³.

El objeto aparecerá deformado o distorsionado bajo el criterio formal del sujeto. La expresión al descomponer el motivo “externo” deja total libertad al proceso creador. Será el movimiento de deformación y reconfiguración de la realidad natural la que oriente la vivencia del mundo. Con la superación del *impresionismo* nos hemos alejado de la figuración y el realismo. Asistimos a la deriva del *expresionismo* en las vanguardias, donde la desmaterialización estética se radicalizará.

Como movimientos de vanguardia recogemos al conjunto de tendencias que surgen como derivaciones del expresionismo: *expresionismo abstracto*, *cubismo*, *surrealismo* y *suprematismo soviético*. Caracterizados todos ellos por el rechazo a la figuración y la representación, convirtiéndose el proceso de la obra en el elemento articulador de la misma.

Tras el apoyo que en un principio Husserl y posteriormente dio Heidegger a la teoría de la *metafísica de la presencia*, el mundo de la vida podía ser reconocido mediante la introspectiva reflexiva “de un pensamiento que asimila lo real a lo que es susceptible de *ser-presentado* ante el sujeto-presencia. [...] Su fondo trascendental resulta explicable por otros caminos en términos representacionales”¹⁴.

¹³ SAEZ RUEDA, L. “Senda comunes del arte y la filosofía en el siglo XX, el compromiso nihilista en la experiencia estética” en *Volubilis*, N.º 12. 2005. PP. 57-88. P. 68 Recuperado el 06/06/18 de: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/204.pdf>

¹⁴ *Ibidem*, P.69.

Así, el *cubismo* -iniciado en la segunda década de siglo- establece un punto de partida en la tentativa por derribar la filosofía representativa, el lenguaje artístico y la figuración para abrir paso a nuevas vías de expresión relacionadas con el proceso estructural de creación. El artista parte de la descomposición de los objetos, presentándolos como agregados y marcando el proceso mediante el cual se transforman en un todo, que será comprendido como una fuerza móvil: dinamismo y proceso. Estos elementos cobran sentido individual en su relación con los demás, principio que une el movimiento al *estructuralismo*: los nexos y contrastes construyen la imagen.

Dentro de los movimientos expresionistas de vanguardia el *Blaue Reiter* o *expresionismo abstracto*, destruirá lo que el cubismo había dejado de figuración y se intensificará el germen estructuralista. El significante se convierte en protagonista, lo simbólico surgirá de la relación entre signos. Kandinsky, como máximo representante compone sus cuadros con significantes puros: geometría y color, que adquirirán significado en la experimentación del observador. Esta experiencia partirá del pre-consciente, de modo que se convierta en expresión de una espiritualidad objetiva. “Lo que importa no es sólo el fenómeno, en cuanto objeto acotable, sino el acto mismo de presentarse ese fenómeno, que emerge en estado naciente mientras se lo experimenta”¹⁵.

Durante la vanguardia se pondrá de manifiesto un desafío a la *ontología de la representación* afirmando por la contra una *ontología del acontecimiento*, que tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) se transformará en el dramatismo experimentado por el hombre. Asistimos a un momento en que arte y filosofía han pasado por numerosos procesos de experimentación. Tras su fracaso, se ha sentido la necesidad de profundidad en la crisis que está viviendo occidente de modo que se propone *la muerte del arte*¹⁶.

Gran parte de las tendencias de este momento pretenderán exponer que lo artístico se aparta del consumo y la presunción del progreso tecnológico. Se vuelve en contra de la sociedad y contra lo que tradicionalmente se entendía por arte. Esta transformación se producirá recurriendo a lo más elemental: a la materia pura, la vivencia del espacio, la acción en vivo. Se llega a la posmodernidad.

¹⁵ *Ibidem*, P. 74.

¹⁶ Concepto analizado por Hegel, Benjamin, Nietzsche, Heidegger o Vattimo para explicar la aparición de la experiencia trágica del nihilismo – donde nada importa – cuyo epicentro se fundamenta en la “muerte de Dios” y dando lugar a nuevas formas de libertad artística y democratización de la cultura.

“La posmodernidad será una situación social, pero también es un estilo y una pauta cultural, que ha sido considerada como neobarroco por contraponerse a lo clásico. [...] A su vez será también una postura política que aboga por una nueva superficialidad, destacando el fetichismo de la mercancía y abandonando declaraciones políticas críticas; un debilitamiento de la historicidad, que lleva a la pérdida de la posibilidad de experimentar la historia de un modo activo; y una nueva forma de relación con las tecnologías, distinta a la fascinación que habían sentido las vanguardias”¹⁷.

El arte dará buena cuenta de la situación del presente, por lo que debemos relacionarla con esa idea de verdad que venimos analizando a lo largo de todo el escrito, puesto que pretende ser el refugio de la utopía que se nos presenta, la realidad desenmascarada. Por un lado, pretende recuperar los principios vanguardistas que no se habían resuelto, y por otra, suponer un punto de encuentro con otras corrientes artísticas como *el movimiento Punk*, cuyo “inconformismo radical y carácter de espectáculo” permitió transformar los valores estéticos establecidos¹⁸. Debemos partir de una serie de premisas para entender la era posmoderna basada en el “hazlo tú mismo”, la máxima existencia del “no futuro” (cercanas al situacionismo) y “sacar pasta del caos”, de modo que el fenómeno musical y social que representó el *Punk* permita entender la contradicción inherente a toda manifestación artística entre el valor de uso y el valor de cambio¹⁹.

Surgen dos vías diferentes para el nuevo arte: la revalorización de la tradición moderna incluyendo elementos de la posmodernidad, o la aparición de nuevos modos de comportamiento vinculados al comercio y el sensacionalismo; pero el arte posmoderno “impone la necesidad de innovaciones artísticas incesantes, similares a los fenómenos de la moda” de modo que adoptando formas cambiantes se aleje de la mercantilización²⁰.

Partiremos pues de propuestas muy extremas, en las que el cuerpo será el sujeto expresivo que hará de la muerte y la vida referentes plásticos a fin de deconstruir la realidad. La posmodernidad se caracterizará por “la desaparición de la identidad personal, se rompe

¹⁷ CALABRESE, O. “La era neobarroca”. Cátedra, p. 207 de: VIDAL AULADELL, F. “Arte posmoderno y emancipación” *A Parte Reí*, N°23, p. 2. Recuperado el 04/06/18 de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/posmoderno.pdf>

¹⁸ SERRATO, FERNÁNDEZ, J.C. “Punk y arte de vanguardia, La carnavalización estética como acto de subversión” <http://www.cica.es> de: VIDAL AULADELL, F. “Arte posmoderno y emancipación”.

¹⁹ VIDAL AULADELL, F. “Arte posmoderno y emancipación”. P.3. Recuperado el 03/06/18 de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/posmoderno.pdf>

²⁰ *Ibidem*, p. 4.

la continuidad temporal, hay pérdida del significado, el sentido global, lo colectivo”²¹. El concepto de verdad es ahora reinterpretado, aparecen múltiples historias paralelas que restan verosimilitud al discurso, encontrando como punto intermedio el arte, que no discrimina la ficción frente a la realidad²².

Pero esta situación no debe entenderse como una contradicción o superación de la modernidad, sino que será lo que venga inmediatamente después, será el alcance de la libertad que los pioneros de las vanguardias históricas habían reclamado desde finales del siglo XIX, distando de los mismos por emplear un método distinto, ya que mientras la modernidad se afirmaba sobre bases dogmáticas, la posmodernidad huye de las ortodoxias buscando métodos de actuación menos persuasivos.

“Cabe suponer que la modernidad, técnica, incidental, mediática, la aceleración de todos los intercambios, económicos, políticos, sexuales, nos han conducido a una velocidad de liberación tal que nos hemos salido de la esfera referencial de lo real y de la historia”²³

Asistimos a un momento de lucha contra la racionalidad de Occidente, que carece de sentido y en el que el futuro no tiene cabida. Lo real perderá su último poso de modernidad, la historia parece detenerse, se mezcla con el primitivismo, con la autodestrucción, la violencia, el sexo impersonal, la muerte del alma y por tanto de los iconos estandarizados. Podemos afirmar que se presenta el fin de la ideología, del arte y las clases sociales.

“El pesimismo, la sofisticación, la producción masiva, la culpa y la ingenuidad se muestran ante la mente como la única posibilidad dialéctica en un tiempo suspendido sobre su eje, ya que "la clave del presente está en el futuro”²⁴.

Entre los cambios de la posmodernidad podremos encontrar: “Innovación formal (en un mundo de posibilidades agotadas); preocupación por la estructura y el lenguaje (cuando el sistema es todo y nada); agudo sentido por la parodia y la ironía (el minimalismo y su

²¹ JAMESON, F. “Posmodernismo y sociedad de consumo”, en *La posmodernidad de Hal Foster*, et al. Ed. Kairós-Colofón, México, 1988. p. 165-185. de: HIDALGO TOLEDO, J.A. “Posmodernidad, arte extremo y la deshumanización de las humanidades”.

²² HIDALGO TOLEDO, J.A. “Posmodernidad, arte extremo y la deshumanización de las humanidades”. [mensaje en blog] Recuperado el 02/06/18 de: <http://hipermediatizacion.blogspot.com/2014/05/posmodernidad-arte-extremo-y-la.html>

²³ BRÜNNER, José Joaquín. Globalización cultural y posmodernidad. Fondo de Cultura Económica Chile, Santiago. 1999. p. 42. De: HIDALGO TOLEDO, J.A. “Posmodernidad, arte extremo y la deshumanización de las humanidades”.

²⁴ *Ibid*, p 57.

silencio son alarma de que el individuo se está desintegrando de tanto pensar); predominio del juego intelectualizado, de la fantasía y de la intertextualización”²⁵

Como rasgos fundamentales de interpretación de la tradición, la recuperación de ornamentos, símbolos y patrones sociales surge el *minimalismo*, comprometido con el reconocimiento social por el que luchaban distintas etnias tras la emancipación de los pueblos sometidos desde la abolición de la esclavitud en 1873. Surge “el angustio de la influencia y el querer buscar una identidad propia”²⁶. El primer paso fue acabar con las obras maestras y dar paso a la experiencia que permitiese encontrar la identidad del ser. Surge el arte en términos de causa-efecto, individual, experimental y fantástico a fin de hallar la verdad en los hechos fraudulentos de la vida. Hacer una introspectiva donde la razón deje paso al sentimiento y la intuición.

La práctica postmoderna ha optado por las prácticas extremas como penitencia que los guíe incluso hasta la muerte. Los nuevos artistas recurrirán al abuso físico, sexual y a la violencia para que a través del escándalo se rompan los tabús sociales. Encontrarán sus precedentes en: Georg Grosz – orinando sobre cuadros expresionistas – y en Franz Wedekind – con sus provocaciones sexuales dadas y futuristas a fin de espantar a los espectadores burgueses. Este tipo de prácticas nacen a fin de representar la verdad, aquello que no queremos ver.

En el ámbito europeo surge en los 60 el *Accionismo Vienés*, al que pertenece Hermann Nitsch, pintor que se dedicó a crucificar y desmembrar animales como parte de orgías extáticas protagonizadas por el alcohol, las drogas y la música ritual. Dentro del mismo movimiento cabe nombrar a Rudolf Schwarzkogler que escenificó tabús escatológicos y sexuales protagonizados habitualmente por niños, o Günther Brus, que vestido de mujer se mutilaba, defecaba y hasta se comía sus propios excrementos. Las performances celebradas por este movimiento terminaban habitualmente en redadas policiales y arrestos. Este tipo de escenas también serán habituales en EE.UU. de la mano de artistas como Mariana Abramovic y Ulay, Dennis Oppenheim, Valerie Export y Stelarc, o Gina

²⁵ RIERA, M. "Muchas voces, muchos ámbitos" en *Posmodernidad USA*, en *Quimera* N° 3/4, Especial, Plaza y Valdes, México, 1988, p. 5 de HIDALGO TOLEDO, J.A. "Posmodernidad, arte extremo y la deshumanización de las humanidades".

²⁶ GARCÍA DÍEZ, Enrique, "Experiencia y experimento", en *Quimera*, N° 3/4, Especial, Plaza y Valdes, México, 1988, p. 29 de: HIDALGO TOLEDO, J.A. "Posmodernidad, arte extremo y la deshumanización de las humanidades".

Pane, que incluyeron elementos de peligro y auto-mutilación. Con ello se pretende aprehender la realidad social y entender los comportamientos humanos más inusitados. Sus herramientas de expresión se vinculan a la ruptura del sistema, es una evidencia de que la nueva retórica se apoya en el desastre y la atención pública a fin de crear una imagen nueva de crítica social basada en la realidad que “no debemos conocer”.

Este arte transgresor necesitará a la tradición del arte, aunque sea para ir en su contra. Aunque sus ansias de innovación están claras, deberán realizar algo revolucionario, cuyo límite se encuentra en lo impuesto por la tradición artística. Surgen de este modo cuatro categorías: Lo siniestro – vinculado al análisis de lo reprimido, que aflora de manera simbólica en el arte – el asco – que representa los elementos tradicionales que habían estado censurados por la estética – lo abyecto y lo informe – desviaciones contemporáneas generadas por la lectura de movimientos artísticos anteriores²⁷.

La mímesis representará ahora el fracaso de todas sus revoluciones, pues se convertirá en un medio provocador y de amenaza del poder. Esta nueva concepción del arte posmoderno responderá a una fenomenología e iconografía propias, empleando la figuración en muchos casos para encontrar la atención del público. Pero esta lucha tiene su origen en las narrativas clásicas, donde la búsqueda de alternativas formaba parte de su base cultural. La historia y la antropología han respaldado a los estados modernos en su papel de transformación, haciéndose palpable en la instauración de las democracias occidentales²⁸.

²⁷ MARTÍN GORDILLO, E. (2015) *El arte transgresor de finales del siglo XX: de la provocación artística como última utopía* (Tesis doctoral) Universidad de Málaga. Recuperado el 11/06/18 de: file:///C:/Users/Leticia%20F/Downloads/TD_Martin_Gordillo.pdf

²⁸ *Ibidem*.

EJEMPLOS PRÁCTICOS

- Teatro.

El teatro europeo a partir de 1980 ha venido a denominarse “tragedia contemporánea”, “teatro postdramático” o “drama absoluto” por continuar con la denominación acuñada durante el Renacimiento. Esta tipología aludía a la crisis del drama absoluto – que separa los elementos teatrales y los desarrolla por separado – en la que los textos aludían a los conflictos del hombre acaecidos a finales de siglo.

El momento trágico que vivía Europa en este contexto post-Muro de Berlín y post-Cortina de Hierro debe relacionarse con el surgimiento de la conciencia trágica de los griegos, pues su origen se produce en el momento en que se asientan las bases del derecho griego: momento de indecisión donde se aprovechan las tradiciones míticas para llevarlas al ámbito de la escena.

“La tragedia griega contó las leyendas de los héroes griegos, habló de una época pasada en que aún existían reinos y dinastías, en el momento en que el hombre aprende a participar como igual en las decisiones de su ciudad (no olvidemos que “tragedia” y “democracia” son términos surgidos en el siglo V a.C.)²⁹”

Nietzsche ha relacionado el origen de la tragedia con el dolor de los griegos, pues la verdad será encontrada cuando el espectador se encuentre en un estado de embriaguez, cuya sensibilidad le producirá el anhelo de belleza. Al atribuirle al espectador la función componedora del relato, esta debe ponerse en parangone con la estructuración aristotélica base de la tragedia clásica.

“Como en el nacimiento de la tragedia, este teatro futuro no conocerá división entre el espectador y el actor, entre el cuerpo y el espíritu, entre la seriedad y la risa. Devolverá sus derechos a la imaginación y, al mismo tiempo, tendrá un intensísimo sentido de la realidad. Será un teatro inhumano, pero sólo porque la humanidad ya no está preparada para él o no lo está todavía. Por eso, en el hombre de hoy este teatro desencadenará una

²⁹ DE LA MAZA, L. “Apuntes sobre tragedia contemporánea” Ensayos sobre Nueva Dramaturgia, N°3, P. 62-67. P. 65. Recuperado el 12/06/18 de:
<https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4599/000490741.pdf;sequence=1>

crisis que sólo se resolverá en muerte o sanación. Las fuerzas del nuevo teatro serán las de la antigua magia. Nietzsche le llamó epidemia. Artaud le llamó peste”³⁰.

- Música.

Los antiguos sistemas de notación musical han sido fundamentales para la conservación de piezas en la actualidad. Hasta entonces, las melodías se habían aprendido de forma oral, de modo que el intérprete no podía representar nada que no conociese de primera mano. Con el paso de los siglos se descubrió que el aporte visual sería el fundamento de un pensamiento musical más complejo, de modo que las representaciones fueron cambiando su función.

En los primeros años de la cultura griega la música era totalmente improvisada, de modo que compositor e intérprete se aunaban en una misma persona. Como ayuda a la memoria surge en este contexto un sistema propio de notación musical: el alfabético, que será el precursor de la notación musical actual. En estos primeros tiempos diferenciaron entre notación instrumental y vocal, de modo que pudiese ser descodificado por cualquier intérprete, sin necesidad de haber sido el compositor de la obra.

Este desarrollo ha permitido reconstruir la historia musical de Occidente, llegando hasta el siglo XX variantes múltiples de la misma. Aunque actualmente no se emplea el mismo sistema de notación musical, el compositor no asume la totalidad de la composición, permitiendo que tanto intérprete como espectador reformulen lo ya dado.

En este sentido, podemos establecer que la deuda con la tradición griega se dirige en dos vías distintas: por un lado, la herencia de la notación musical y, por otro, la conjunción compositor-intérprete que existía en aquellos momentos.

- Canon de belleza y moda.

La Grecia Clásica tendrá como fin de sus creaciones artísticas la búsqueda del ideal de belleza. Partiendo de la teoría Platónica sobre el mundo de las ideas intentarán reflejar lo ideal como distanciamiento del mundo real imperfecto. Actualmente podemos encontrar este mismo principio reflejado en la moda, donde la sociedad impone la presión por el

³⁰ MAYORGA, J. a propósito de Nietzsche expone la siguiente afirmación de: DE LA MAZA, L. “Apuntes sobre tragedia contemporánea” Ensayos sobre Nueva Dramaturgia, N°3, P. 62-67.

perfeccionismo y el encanto, la búsqueda de la imagen proporcionada armónicamente y detallista de la que los artistas griegos nos han hecho deudores.

La belleza se convertirá en un concepto cambiante atendiendo a los gustos sociales, pero el mantenimiento del canon de belleza clásico les permitirá a muchos diseñadores de moda llegar a un público mayor. Podremos mencionar con ello el caso de Armani, que tanto en sus vestidos como en la selección de modelos mantiene dicho comportamiento: “formas orgánicas y regulares, con movimiento. Las telas rozan la piel, lo que expresa un aire muy sofisticado. La estructura se destaca por ser semi-formal y por emplear tonos saturados”³¹. Su idea es crear un ídolo, un elemento exclusivo que se reconozca al nivel de los dioses y héroes griegos (únicos representantes de dicho canon, ya que reconocían que esa perfección no podía ser propia de los ciudadanos ni de la realidad).

- Artes plásticas.

El gusto por el arte clásico en la era contemporánea es verificable gracias al gran número de museos modernos que cuentan con colecciones dedicadas a la antigüedad. Éste se convierte en un arte del presente, que es interpretado ahora y que formará parte de reinterpretaciones futuras.

Los modelos griegos han sido considerados a lo largo de la historia del arte como un punto de inflexión para los artistas como elementos inspiradores o como formas cuyo conocimiento permitirá que sean superadas en favor de nuevos estilos. De este modo, encontramos influjos griegos a lo largo de toda la historia del arte, centrandó nuestro comentario fundamentalmente en aquellos más cercanos al arte del siglo XX.

De este modo, podemos mencionar el caso del artista Gustav Klimt, que recurre tanto a publicaciones escritas como fragmentos cerámicos para tomar modelos que plasmará en sus obras: *La música, I y II* (1895-1898) o *Palas Atenea* (1898). Dentro de las vanguardias deberemos mencionar a Matisse, Picabia, Leger o Giacometti, que descubrieron las cerámicas griegas en publicaciones de la época y en las visitas que realizaron al Louvre como parte de su formación artística. Pero la repetición de modelos

³¹ CÁCERES, C.S. (2013) *La influencia de la antigua Grecia en los diseñadores contemporáneos*. Creación y Producción en Diseño y Comunicación. N°54. Recuperado el 12/06/18 de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=9309&id_libro=458

no será el único influjo, sino que muchos artistas como Cézanne, Degas, Renoir, Brancusi o Picasso, pensaron la modernidad a través de parámetros clásicos, de modo que la esencia griega quedase plasmada en obras contemporáneas.

CONCLUSIONES

A través de este ensayo se han establecido una serie de comparaciones entre el pensamiento clásico y el contemporáneo, demostrando de este modo que la cultura occidental toma “lo griego” como base. Aunque este elemento se hace patente en múltiples disciplinas, se ha visto apartado del ámbito artístico durante demasiado tiempo. Con la creación de la estética como disciplina a finales del siglo XVIII se establecieron las pautas para una unificación entre arte y pensamiento, que no será realmente visible hasta la aparición de las Vanguardias Históricas a finales del siglo XIX principios del siglo XX, haciéndose mucho más radical tras la Segunda Guerra Mundial.

En materia de pensamiento, los griegos desarrollan como contraposición a la religión el predominio de la razón, que les permite entender el origen y funcionamiento de la vida. Aristóteles fue uno de los máximos exponentes que aportó enseñanzas a la lógica y la búsqueda de la verdad, elemento que retomará el pensador contemporáneo Heidegger como principio de su estudio. El gusto clásico por la naturaleza se vio traducido en la búsqueda de la comprensión de la misma a través de las matemáticas, generando de este modo cánones fijos que fueron traducidos a varias disciplinas, como se ha podido comprobar con el caso del teatro, la música y la moda. Por otra parte, debemos destacar su gusto por lo bello, que se traduciría en sinónimo de armonía y sencillez. De este modo, representaron al ser humano con gran naturalidad y belleza, pero atendiendo a medidas establecidas de manera fija.

El retorno al clasicismo ha sido una práctica característica de muchos momentos a lo largo de la historia del arte, pues el legado de nuestro patrimonio nunca ha dejado de ser partícipe de nuevas interpretaciones. La globalización y aparición de los grandes medios de comunicación han permitido que los movimientos artísticos hayan sido asimilados por gran parte del mundo; permitiendo a los artistas ir tomando y desechando los estilos como les ha parecido, convirtiendo a la historia del arte en sistema de reinterpretaciones continuas.

BIBLIOGRAFÍA

CÁCERES, C.S. (2013) *La influencia de la antigua Grecia en los diseñadores contemporáneos*. Creación y Producción en Diseño y Comunicación. N°54. Recuperado el 12/06/18 de: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=9309&id_libro=458

COFRE, J. (2002) *La Concepción Filosófica del Arte de Luis Oyarzún*. Revista austral de ciencias sociales. N°6, p 87-106. Recuperado el 03/06/18 de: http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?pid=S0718-17952002000100007&script=sci_arttext

DE LA MAZA, L. “Apuntes sobre tragedia contemporánea” *Ensayos sobre Nueva Dramaturgia*, N°3, P. 62-67. Recuperado el 12/06/18 de: <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/4599/000490741.pdf;sequence=1>

GELVIS BARÓN, J. A. “La mimesis aristotélica y platónica en la poesía contemporánea”. Universidad Minuto de Dios. Recuperado el 09/06/18 de: <http://biblioteca.uniminuto.edu/ojs/index.php/RevFilo/article/view/1468>

HEIDEGGER, M. “El Origen de la Obra de Arte”. Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte. La Oficina, 2016.

HIDALGO TOLEDO, J.A. “Posmodernidad, arte extremo y la deshumanización de las humanidades”. [mensaje en blog] Recuperado el 02/06/18 de: <http://hipermediatizacion.blogspot.com/2014/05/posmodernidad-arte-extremo-y-la.html>

http://interclassica.um.es/investigacion/actas_homenajes/contemporaneidad_de_los_clasicos_en_el_umbral_del_tercer_milenio/1/la_poetica_de_aristoteles_y_su_vigencia_en_el_arte

MARTÍN GORDILLO, E. (2015) *El arte transgresor de finales del siglo XX: de la provocación artística como última utopía* (Tesis doctoral) Universidad de Málaga. Recuperado el 11/06/18 de: file:///C:/Users/Leticia%20F/Downloads/TD_Martin_Gordillo.pdf

OPAZO MARINKOVIC, M.J. (2016) *Hacia una interpretación de la notación de la música contemporánea*. Universidad de Chile, Santiago de Chile.

RODRIGUEZ, R. (2018). “¿Qué queda de Heidegger?” *Revista de libros. Segunda época*. Recuperado el 10/06/18 de: <https://www.revistadelibros.com/articulos/heidegger-analisis-de-sus-obras>.

ROMERO, A. “Algunas consideraciones sobre verdad y arte en Heidegger” 2004. P.2. Recuperado el 09/06/18 de: <http://anibalromero.net/algunas.consideraciones.generales.sobre.verdad.y.arte.pdf>

RUBIO, J. (2004) *La poética de Aristóteles y su vigencia en el arte contemporáneo*. Universidad de Granada, España. Recuperado el 04/06/18 de:

SAEZ RUEDA, L. “Senda comunes del arte y la filosofía en el siglo XX, el compromiso nihilista en la experiencia estética” en *Volubilis, N.º 12*. 2005. PP. 57-88. P. 68 68
Recuperado el 06/06/18 de: <http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/204.pdf>

SOLER GRIMMA, F. “El Origen de la Obra de Arte y la Verdad en Heidegger” *Ideas y Valores, Bogotá*. N.º 5, 1952, (pp. 326-350) P. 334. Recuperada el 12/06/18 de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/29524>

VIDAL AULADELL, F. “Arte posmoderno y emancipación” *A Parte Reí*, N°23. Recuperado el 03/06/18 de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/posmoderno.pdf>