



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LOS CUATRO ELEMENTOS.
INTERPRETACIÓN PLÁSTICA-VISUAL
DE LA TEORÍA COSMOGÓNICA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
OLIVER LUDWING PADILLA BELMONT

DIRECTOR DE TESIS:
MAESTRA KARINA ÉRIKA ROJAS CALDERÓN

MÉXICO, D.F., 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre, que me enseñó a imaginar nuevos mundos posibles. Tu sonrisa ilumina mi camino, tu optimismo me impulsa a lograr nuevos retos, tu felicidad inunda de regocijo mi existencia. Te amaré eternamente, más allá del tiempo y del espacio.

A mi padre, sin ti nada de esto sería posible, gracias por todo el apoyo incondicional.

A mis hermanos, a los que deseo ver superando sus propios límites, y alcanzando su realización personal.

ÍNDICE

Introducción	6
INSTALACIÓN ARTÍSTICA, EXPERIENCIA Y CO-PRODUCCIÓN	
1.1. Primeros antecedentes	9
1.2. Minimalismo: Teatralidad y percepción sensorial	16
1.2.1. La redefinición del significado de escultura: como oposición a la visión simbólica y el espacio interno	20
1.3. Post- minimalismo y arte povera	24
1.4. Del arte de la tierra a la instalación artística	27
1.5. El campo expandido e instalación contemporánea.	30
1.5.1. Modelos de realidad / Realidad-ficción	32
1.5.2. Sincretismo cultural / Vida contemporánea y cosmovisión antigua	34
LA TEORÍA COSMOGÓNICA DE LOS CUATRO ELEMENTOS CLÁSICOS Y SU RELACIÓN SIMBÓLICA E INTERPRETATIVA	
2.1. Surgimiento de la teoría cosmogónica en Empédocles de Agrigento	39
2.1.1. Correlación entre divinidades y elementos	41
2.1.2. Análisis del contenido de la teoría de las cuatro raíces	45
2.2. Historia cultural de los elementos, de Empédocles al desarro- llo de las ciencias modernas.	46
2.2.1. Los cuatro elementos según Aristóteles	46
2.2.2. Los cuatro elementos según Teofrasto Paracelso.	48
2.3. Representación visual de la teoría de los cuatro elementos	50
2.3.1. Relevancia histórica: La representación de los cinco cuerpos primigenios platónicos	51
2.3.2. Teoría de los cuatro humores	51
2.3.3. Un programa iconográfico. Lenguaje icónico de los elemen- tos en la alquimia	53
2.3.4. Lenguaje icónico de los elementos en las artes visuales	53
2.3.5. Importancia de la representación histórica de los cuatro elementos clásicos en las artes	56
PROPUESTA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA	
3.1. Estudio del símbolo en Hegel y Cassirer	58
3.2. El signo simbólico en la instalación artística	60
3.3. Características del proyecto artístico	61
3.3.1. Primera fase del proyecto	61
3.3.2. Segunda fase del proyecto	63
3.3.2.1. Conformación del significado a través del diseño formal	66
3.3.3. Antecedentes: proyecto Natura	71
3.3.3.1. Últimas consideraciones	75
Conclusiones	78
Bibliografía	80

INTRODUCCIÓN

Dentro del amplio espectro del arte contemporáneo la instalación artística ha emergido como una de las prácticas artísticas más innovadoras del Siglo XX porque en ella se consolida una serie de búsquedas conceptuales que venían desarrollándose anteriormente, relativas a la ruptura de las barreras entre el arte y la vida, como lo son: la disolución del médium específico, la adhesión de la ambientación o "teatralidad", la inmersión física del sujeto como parte integral de la obra, y la actividad participativa comprendida como la intensificación de la conciencia del espectador a través de la relación que ejerce con el espacio, la obra y su propia corporalidad. Por consiguiente, la instalación artística quebranta una larga tradición que concebía al arte como una entidad autónoma y separada de la vida cotidiana, basada en la noción de que el significado de una pieza artística depende únicamente de las características presentes dentro del objeto artístico.

Es necesario mencionar que la instalación artística posee un papel relevante en el panorama internacional, ya que significa un punto decisivo por el cual han sido generadas diferentes rutas de investigación y mecanismos de producción que han modificado considerablemente nuestra concepción del arte, y de la experiencia artística. Sin embargo, existe la creencia errónea que esta práctica artística y otros métodos de producción artística contemporánea niegan no sólo el gran cúmulo de aportaciones producidas previamente por las disciplinas del arte (pintura, escultura, grabado, fotografía, etc.), sino también rechazan todo el conocimiento antiguo en general. Desde mi perspectiva esta idea se fundamenta en gran medida en el predominio del conocimiento científico y el orden cronológico occidental que comprende la historia como un proceso evolutivo, donde las primeras formas de la humanidad representan ideas no consolidadas o germinales, y el presente como la consumación de configuraciones más avanzadas.

A pesar de que es innegable que en términos científicos y tecnológicos la humanidad posee un mayor desarrollo que las civilizaciones pasadas, no es una razón suficiente para considerar que hemos accedido a un nivel más desarrollado que las civilizaciones pasadas, puesto que en las sociedades postindustriales al paralelo del desarrollo tecnocientífico también han sido perfeccionados mayores mecanismos de alienación y dominación de la sociedad. A su vez, también es un error enaltecer la historia antigua porque esta acción sólo representaría un simple acto romántico en el que se omite información sustancial con el fin de que permanezcan intactos los supuestos valores que representa.

Las necesidades del mundo actual exigen analizar los hechos históricos desde distintas perspectivas con la finalidad de dar visualidad a perspectivas anteriormente desapercibidas. Para ello resulta de vital importancia la generación de estudios multidisciplinarios y transdisciplinarios, ya que precisamente el cruce entre disciplinas arroja nuevos enfoques de investigación y formas de construcción del conocimiento.

Desde esta perspectiva, ¿Es factible la elaboración de un proyecto de instalación artística que emplee temáticamente signos culturales antiguos? Esta investigación está destinada no sólo a responder de manera afirmativa esta respuesta, sino a configurar una metodología de producción artística que desemboque en el diseño de una instalación artística que cumpla cabalmente con los conceptos inherentes a esta práctica, y sintetice correctamente los conceptos provenientes de una larga tradición cultural. Con base a mi interés en las teorías cosmogónicas elegí retomar como tema de estudio la antigua teoría de los cuatro elementos clásicos a razón de que es la teoría cosmogónica que permaneció por mayor tiempo histórico en el mundo (Siglo V a.C al Siglo XVIII) y principalmente porque posee una serie de valores fundamentales relativos a la importancia que le concedían los pueblos antiguos a la interacción directa con el medio natural como proceso de aprendizaje y búsqueda existencial.

Esta tesis tiene como objetivo mostrar que la instalación artística representa el medio idóneo para comprender el entorno a partir de la experiencia perceptible por los sentidos, debido a que la interacción que ejerce el espectador con el espacio conforma un universo único que no pertenece propiamente al mundo físico ni al mundo metafórico. Así, estas propuestas evidencian la cualidad polisémica del signo artístico que se conforma tanto de la propuesta estética del artista como de la interpretación individual del participante.

Para finalizar deseo enfatizar que al presentar el análisis de dos productos culturales de distintas épocas, así como de ramas distintas del conocimiento, me interesa realizar un estudio sincrónico de los conceptos que interconectan ambos campos. En este sentido, esta investigación analiza y explica los elementos que configuran ambas prácticas. Y a su vez, aplica este conocimiento como fundamento de una propuesta de instalación artística, ya que es prioritario para mí añadir mi interpretación personal expresada a través del quehacer artístico.

El orden de esta investigación se divide en tres capítulos: El primero ahonda en las condiciones históricas que influyeron en el surgimiento de la instalación artística. Asimismo, se analiza la incidencia cognitiva de tendencias artísticas previas en la formulación de esta práctica artística. Para así, posteriormente, delimitar las características que articulan una instalación artística, analizando referentes estéticos contemporáneos afines a mi propósito de investigación. El segundo capítulo representa una investigación histórica sobre la teoría de los cuatro elementos clásicos, conformado por un análisis profundo sobre la interpretación del significado de la versión inicial de Empédocles en el periodo presocrático. Además, se delinean las variaciones más importantes que sufrió esta teoría a lo largo de su vigencia histórica, exponiendo sus respectivas representaciones iconográficas.

Finalmente, el tercer capítulo retoma la concepción del signo simbólico en Cassirer como concepto interconector entre la instalación artística y la teoría de los elementos clásicos. A partir de la correlación entre ambas áreas del conocimiento se explica la propuesta que ha sido desarrollada como resultado de la investigación aquí presente.

INSTALACIÓN ARTÍSTICA EXPERIENCIA Y CO-PRODUCCIÓN



INSTALACIÓN ARTÍSTICA, EXPERIENCIA Y CO-PRODUCCIÓN

En la actualidad es innegable la incidencia cognitiva que ha ejercido la instalación artística en el campo de las artes visuales; sin embargo, a pesar de la relevante posición que ocupa en el panorama internacional, en el ámbito nacional aún persistente un desconocimiento generalizado sobre los principios básicos de esta práctica artística. Por tal motivo, el objetivo de este estudio reside en esclarecer los aspectos esenciales de la instalación artística, a través de establecer un marco teórico que nos permitirá comprender el fenómeno cabalmente. Asimismo, a partir del entendimiento de las principales características de esta práctica artística se procederá al análisis de tres casos de estudio, los cuales representan el marco conceptual que se empleará para el diseño de una propuesta personal.

1.1. Primeros antecedentes

La instalación artística surge desde 1950 como una forma de producción artística que contempla la inmersión física y la experiencia del espectador, el espacio, y el conjunto de elementos que la componen como parte integral de la pieza; a través de la disolución de la moderada comunicación¹ de la obra de arte antigua: artista-obra-espectador, en favor de la multiplicidad de relaciones recíprocas “entre el espectador y la obra, la obra y el espacio, y el espacio y el espectador”² A diferencia de los medios tradicionales (escultura, pintura, fotografía y video) donde el espectador constituye un ente pasivo que es relegado, al estudio a distancia, y al predominio del sentido de la visión sobre los demás sentidos; así, la instalación artística pretende intensificar diversos sentidos del espectador al implicar la presencia literal del sujeto que participa y co-produce la obra mediante su experiencia e interacción.

Debido a la amplia divulgación del término: instalación artística, un rango significativo de prácticas artísticas han sido agrupadas bajo este término, hasta tal punto que parecería contemplarse bajo esta definición a alguna clase de disposición de objetos tradicionales: pintura, escultura, grabado, fotografía, etc. Por tal motivo, es necesario definir cuáles son las principales características, y cuál es su relación con otras formas de producción artística.

En primer lugar, es necesario mencionar que históricamente la instalación artística no procede de una teoría específica o de límites determinados; presenta muchas influencias (arquitectura, cine, escultura, teatro, arte corporal, diseño de exposiciones, etc.) y antecedentes que siempre dependen de los intereses de quien escribe. Por ello, muchos autores más allá de pretender delimitarla históricamente, comprenden la instalación artística como una práctica diversa que surge a finales de 1950 y que replantea los límites arte-vida, criticando la concepción tradicional del objeto de arte, sus condiciones de presentación, y métodos de mediación con la intención de modificar radicalmente la comprensión de la experiencia artística.

Numerosos historiadores de arte han rastreado la genealogía de esta práctica artística en diversas propuestas avant-garde de principios del S.XX precursoras en la actividad por difuminar las barreras

¹ Refiere a los límites del lenguaje empleados históricamente en el arte antiguo, en relación directa a la crítica al ocularcentrismo.

² . H. Reiss, Julie, From margin to center: the spaces of installation art, MIT, NY, USA, 1999 <<Traducción del tesista>>

entre arte y vida, estructurando dentro de estos antecedentes a las teorías Futuristas y Dadá, y la construcción de Kurt Schwitters *Merzbau*³ realizada por el artista en su propia casa en Hannover, Alemania, en el año de 1919; un assemblage que fue destruido tras un bombardeo de los aliados en 1943, durante el periodo Nazi.

Posteriormente se realizaron otras dos versiones en 1937 y 1947, de igual manera existe una reconstrucción basada en fotografías⁴ y textos del artista realizada por Peter Bissegger entre 1981-83 para el Sprengel Museum en el que se exhibe un archivo vasto referente a la figura del artista y su obra.

Otro referente importante lo constituye el Constructivismo Ruso, en particular el uso no simbólico de los materiales por Lissitzky en su pieza *Proun Room* de 1923⁵, donde el artista incorpora elementos arquitectónicos de tres dimensiones a la pintura bidimensional "Uniando formas en relieve a color, Lissitzky atrajo a los espectadores hacia dentro del espacio y estimulo su movimiento alrededor de éste, a través de una secuencia predeterminada de acontecimientos visuales"⁶ los cuales se relacionaban con el espectador a medida que la obra era transitada. La obra negaba la "perspectiva cónica" heredada del Renacimiento a favor de un "diagrama de acción" que comprendía los muros como componentes esenciales de toda la composición, ya que el autor pretendía que el espectador



1.- A la izquierda Kurt Schwitters, Merzbau, Hannover, Alemania, 1919. A la derecha Kurt Schwitters, Merzbau, reconstrucción de Peter Bissegger, 1981-1983

3 El título provenía de Merz una palabra sin definición que había sido adoptada por el autor para caracterizar un proceso complejo que pretendía la creación de una obra total, la cual comprendía tanto una actitud filosófica como un estilo de vida.

4 El archivo fotográfico únicamente debe comprenderse como un documento sugerente que muestra un momento determinado de la obra, ya que Merz era una obra en constante construcción

5 En la exhibición se incluía el ensayo Proun space, 1923, escrito por el autor, en donde Lissitzky fundamenta teóricamente su pieza.

6 Bishop, Claire, Installation art, a critical history, Routledge New York, 2005 <<Texto traducido por el tesista>>

experimentará la obra en toda su dimensión espacial, como un entorno real en donde debe actuar y no sólo como algo que debe ser visto. El "Proun space" de Lissitzky debe analizarse ante todo como una estrategia para activar al espectador a reflexionar y modificar su vida cotidiana.

Asimismo es contemplado dentro de este núcleo la paradigmática exhibición internacional de Surrealismo en París 1938⁷ realizada en la Galerie des Beaux Arts ampliamente citada, más por su forma vanguardista de presentación que por las obras individuales que componían la muestra, debido a que en la exposición donde participó Man Ray, Salvador Dalí, Georges Hugnet, Benjamin Peret, y Marcel Duchamp como productor general, se transformó completamente el aspecto de la galería hasta convertirla en un entorno completamente distinto; en el techo se encontraban colgados 1200 sacos sucios de carbón rellenos de periódicos que oscurecían la sala al tapar la luz solar del tragaluz, mientras que en el piso se encontraban esparcidas hojas secas y pedazos de corcho, en cada esquina de la galería se encontraba una cama tipo Rococó, donde cerca de una de ellas Salvador Dalí presentó un estanque con diversas flores, caña y musgo. En cambio, Benjamin Peret generó una sensación claramente contrastante al instalar en la sala central una máquina para tostar café que llenaba el cuarto de una sensación olfativa agradable, mientras una grabación de audio reproducía sonidos de pacientes histéricos.

La inauguración de la exposición fue realizada en la noche, en medio de la obscuridad⁸, donde se proveó de lámparas a los espectadores para facilitar el recorrido por las salas. "Dado el interés de los Surrealistas en el sueño y el inconsciente, este modo de encuentro nocturno representaba una solución totalmente adecuada"⁹

Si bien esta exhibición se caracteriza por la construcción de un ambiente onírico, de inspiración psicoanalítica, donde se pretendió desestabilizar los patrones habituales del pensamiento del espectador, algunas obras pueden distanciarse en gran parte del Surrealismo inspirado por las teorías de Sigmund Freud, siendo la instalación *Mile of String* de Marcel Duchamp prueba de ello, ya que el artista al entrecruzar una milla de cuerda por la sala, impidiendo la vista directa de las pinturas exhibidas, manifestó un gesto abstracto e irreverente que prefigurará un mayor compromiso con la abstracción, similar a la vertiente del trabajo que Allan Kaprow desarrollará cuando retomó conceptualmente a Jackson Pollock para producir sus primeros "Environments"

Es importante distinguir que la *Merzbau* de Kurt Schwitters representa un referente importante para la Instalación artística por la producción de espacio en relación al contexto, y el *Proun Space* de El Lissitzky por la experiencia y el movimiento del espectador. En cambio, la configuración total de la Exposición Internacional de Surrealismo puede ser analizada en mayor medida, respecto a la importancia posterior que asumirá el rol del curador en la exhibición de arte.

A mediados de 1970 la Instalación artística era denominada como "Temporary Art", "Project Art" y "Environment art", este último término "fue empleado por Allan Kaprow en 1958 para describir sus trabajos multimedia realizados al tamaño del espacio. Este término fue elegido por los críticos y utilizado para describir una serie de obras por dos décadas"¹⁰. Posteriormente de un breve periodo en el

7 También fue celebrada en dos ocasiones en París 1947, 1959 y New York 1942.

8 Man Ray preparaba un sistema de luces para iluminar por detrás los paneles de las pinturas, a pesar de lo cual no fue empleado ya que no logró concluirse.

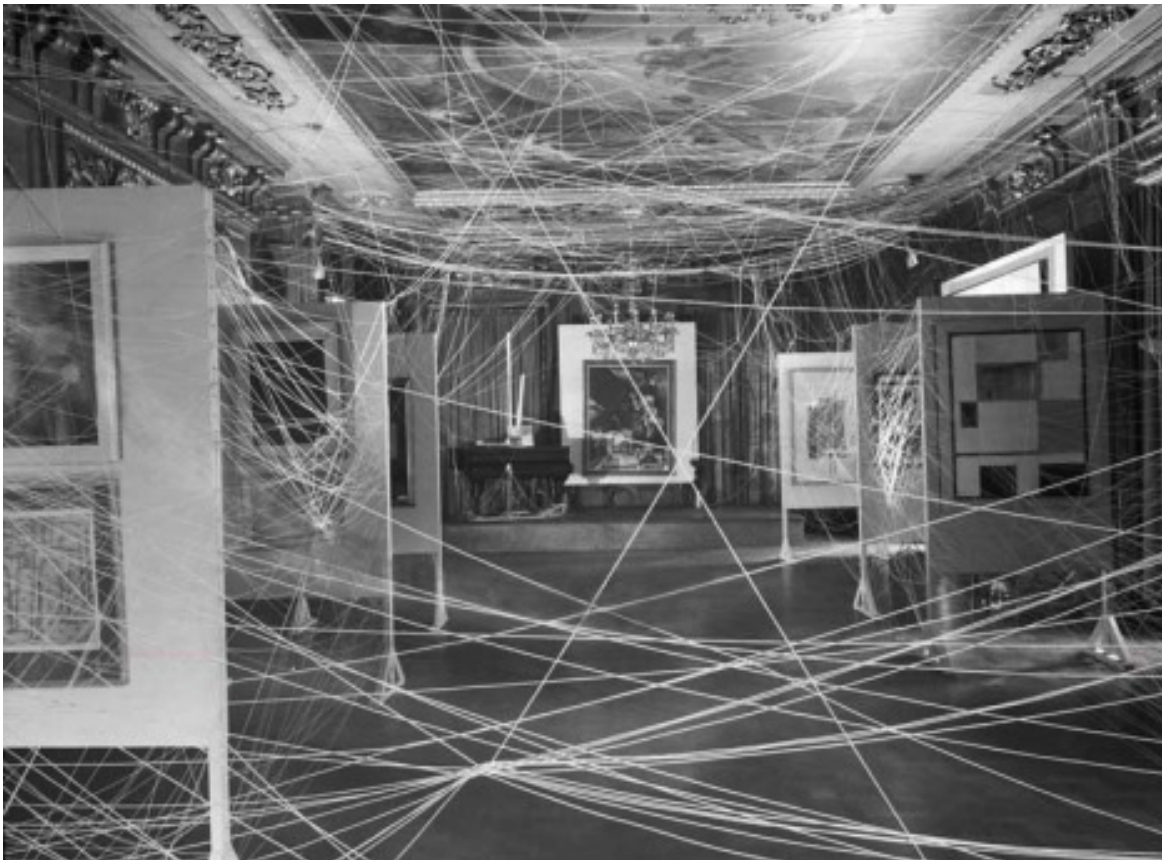
9 Bishop, Claire, *Installation art, a critical history*, Routledge New York, 2005 << Texto traducido por el tesista >>

10 *Ibidem* << Texto traducido por el tesista >>

que se empleó el término de "Exhibition" fue remplazado por el de "Installation" que paulatinamente comenzó a ser el sustituto de "Environment", aunque fue hasta finales los años de 1980 que dejó de ser considerada una referencia cercana a éste, y se convirtió en una categoría específica: "Installation art"

Este tipo de propuestas originalmente fueron presentadas en espacios alternativos, como lo es el trabajo *Words* de Allan Kaprow realizado en 1962¹¹ en la galería Smolin en New York, donde "Los visitantes de la exhibición (o participantes, como el artista se refería a ellos) podían escribir palabras en papeles que se otorgaban para este propósito y añadirlas a las palabras que ya cubrían los muros del primero de los dos cuartos de *Words*. Las palabras en rodillos permitían al participante cambiar las palabras que eran visibles en cualquier momento. Tiza, crayón, y lápiz eran provistos en el segundo cuarto para facilitar la adición de mensajes, palabras o frases allí"¹² En este trabajo aunque existe una experiencia activa del espectador que completa la obra adhiriendo nuevas palabras a la pieza configurando nuevas frases, existe de cierta manera una estructura dirigida por el artista, puesto que determina actividades establecidas para cada cuarto que orientan el camino a seguir.

Words a pesar de que no fue su primer trabajo de este tipo¹³ representa un hito en este género por que contribuirá al cambio radical del sujeto pasivo al espectador participativo durante la década de 1960. Al mismo tiempo, gracias a la importante atención de la crítica a esta exposición, su definición



2. John Schiff, Vista de la exhibición *First Papers of Surrealism* donde se aprecia la instalación *Mile of string* de Marcel Duchamp, New York, 1942.

11 Realizó otra versión en 1963 para la Universidad Estatal de New York
12 Ibídem << Texto traducido por el tesista >>
13 Su primer "Environment" fue presentado en la galería Hansa en 1958



3. Allan Kaprow, Words, Galería Smolin, New York, 1962

“Environment” comienza a ser reconocida y con ello, también la figura de Kaprow. Tras la publicación de sus artículos la crítica sitúa al autor como líder de un nuevo movimiento en el que también eran contemplados Claes Oldenburg, Jim Dine, y Robert Withman. Aunque existían claras diferencias en el trabajo de estos artistas y discrepancias entorno a algunos conceptos, todos ellos compartían el deseo de usar objetos reales más que representarlos, el interés por el arte corporal, y la idea de la participación activa del espectador.

Dicha participación, en términos concretos, fue más o menos explícita dependiendo del artista; mientras Kaprow comenzó contemplando la participación del espectador como un elemento formal para después analizarlo desde su dimensión conceptual; Dine nunca le interesó ofrecer actividades al espectador en ese tiempo y consideraba que sus trabajos eran más bien largas pinturas y esculturas; mientras Oldenburg aunque realizaba “Environments” se interesaba más en su relación con el Performance y el Happening¹⁴. Estos dos últimos artistas, en diversas ocasiones llegaron a conjuntar ambas actividades artísticas, algunas veces como entidades separadas (Jim Dine realizó en su propio “Environment” *The house*, el Performance *The Smiling Workman* únicamente por razones de logística) o como prácticas superpuestas:

En cambio *The store* de Claes Oldenburg realizada a finales de 1961 y principios de 1962 puede comprenderse como una combinación entre “Environment” y “Performance”, la exposición se articulaba de una serie de esculturas que el artista había realizado con pintura y materiales de deshecho, que aludían a objetos de consumo de la cultura americana. Todas las esculturas individuales que componían el “Environment” se encontraban en venta. Por lo cual, el espacio asumía la función de exhibición-venta de productos artísticos de una galería, y el espectador el papel tanto de visitante como de comprador.

Posterior al cierre del espacio que fungió como tienda-estudio, el colectivo *The Ray-Gun Manufacturing Company* (donde Oldenburg participaba) realizó una serie de Performances en la parte de atrás del inmueble que aludían temáticamente a la tienda.

¹⁴ En dicho tiempo cuando se discutía en torno a la participación del espectador, se cuestionaba la barrera entre Environment y Happening; una de las características importantes por la que se diferenciaban era que mientras el primero implica una inmersión en relación al espacio concreto, en el segundo bastaba situarse de frente, prueba de ello es que algunos Happening se realizaron en teatros convencionales.



4. Claes Oldenburg, *The store*, New York, 1961

The store es considerada una de las exposiciones más destacadas del arte de los años de 1960, porque Oldenburg además de resignificar la noción de escultura y pintura, transgrede el concepto de "Tienda", a través de establecer una paradoja entre las obras exhibidas que referían directamente a objetos de consumo de la cultura americana (hamburguesas, pasteles, cajas registradoras, etc.) y la elaboración de estos productos a partir de materiales de deshecho que el artista había encontrado en la calle. Por lo tanto, esta exhibición al sobreponer tanto el intercambio de productos comerciales como la forma en que estos bienes son representados, establece un diálogo sobre las relaciones entre el arte y el capitalismo económico.

El uso de esta clase de materiales no representa un hecho aislado en este grupo, al contrario, diversos "Environments" de Kaprow y Dine se realizaron utilizando igualmente materiales efímeros que provenían de la basura¹⁵, componentes que conferían a las obras un carácter espontáneo y expresionista:

"La basura representaba más que lo efímero, materiales de la vida diaria. Esto también comunicaba que este era un arte radicalmente diferente, no tradicional y no bello. En una era que celebraba la prosperidad y el consumismo americano, había una crítica implícita en el uso de restos de basura y el exceso de cultura. El uso de la basura puede ser visto como un ataque al arte elevado y la audiencia elitista, de la que tradicionalmente se servía"¹⁶

¹⁵ Anteriormente Kurt Schwitters había empleado materiales de deshecho con el objetivo de borrar los límites entre el arte y la vida diaria

¹⁶ Ibídem << Texto traducido por el tesista >>

Siendo esta lectura consecuente con el contexto donde se presentaron estas propuestas, ya que inicialmente todas ellas se produjeron en espacios alternativos o informales, los cuales al encontrarse fuera del circuito comercial permitían con mayor frecuencia el trabajo experimental y la libre creación, a tal punto que el surgimiento de esta innovadora práctica artística no podría haberse consumado fuera de este contexto poco ortodoxo.

Si bien en ninguno de los artistas contemplados dentro de este grupo existían elementos explícitamente políticos, Kaprow consideraba que habían características en los Environments y Happenings que sugerían un intento sutil de llevar al terreno del arte la ideología de la libertad democrática. Sin duda, este intento podría considerarse reducido, si es que no se contempla que a mediados de la segunda mitad de los años 50 muchos artistas temían realizar ésta clase de sentencias por las consecuencias políticas que habían enfrentado los artistas en la era McCarthy.

El desarrollo de los "Environments" fuera del circuito hegemónico del arte llevó en un principio a Kaprow a perseguir al ideal de un nuevo arte fuera de los espacios convencionales de exhibición, sosteniendo una clara actitud anti museo "por que él los veía como los responsables de separar y aislar el arte de la vida diaria",¹⁷ No obstante, no existió en él un intento real por tratar de cambiar las condiciones que consideraba negativas de estas instituciones culturales y terminó aceptando posteriormente comisiones de museos. En 1963, participó en la exposición colectiva organizada por el el Museum of Modern Art que fue celebrada en torno a la memoria de Hans Hofmann, la cual contenía obras artísticas de cincuenta artistas que habían estudiado con él (incluido Kaprow) la cual se exhibió por quince sedes en las que se incluían museos y galerías de arte de universidades. Allan ideó para la muestra la pieza Push and Pull: A furniture Comedy for Hans Hofmann de la cual no se encontró satisfecho con la presentación ni recepción de su trabajo, ya que éste consistía en un estuche de madera en el que se encontraban papeles blancos en donde los espectadores podía escribir, y en diferentes pancartas de cartón que contenían reglas básicas a seguir para construir un "Environment". Sin embargo, la propuesta no funcionó como él lo esperaba porque en algunas sedes fue montada como una escultura en un pedestal y en otras los espectadores no participaron en la actividad deseada.

Estas complicaciones fueron una situación frecuente al inicio de esta clase de propuestas, que al alejarse de las concepciones culturales fueron poco aceptadas, principalmente existía antipatía en torno a la idea de una participación activa del espectador. Siendo las críticas más severas expuestas cuando esta clase de producción fue exhibida en recintos de mayor relevancia institucional.

Dichas obras no sólo abrieron la brecha a una nueva forma de actividad artística que involucra completamente la participación del espectador, sino también una producción artística que adhiere los aspectos temporales de la experiencia visual, elemento que tendrá mayor relevancia en la siguiente década con la crítica modernista hacia el Minimalismo. Por ello, en el siguiente apartado se abordarán los aspectos principales de esta tendencia, la cual representa el punto intermedio entre la tradición escultórica y la instalación artística gracias a que incorpora las condiciones ambientales y la experiencia sensorial del espectador en el significado de la obra de arte. Asimismo, es notable el interés de estos artistas por eliminar todo componente subjetivo de la escultura a través de un formalismo al máximo y la organización serial.

17 Ibidem << Texto traducido por el tesista >>

1.2. Minimalismo: Teatralidad y percepción sensorial

El Minimalismo emerge como una respuesta tajante frente al predominio del Expresionismo abstracto y el arte formalista, consolidándose en un breve periodo como “la tendencia escultórica predominante en Estados Unidos y en el ámbito artístico anglosajón desde mediados de la década de los sesenta hasta finales de ésta ...”¹⁸ su término fue acuñado por el filósofo Richard Wollheim en 1965 para aludir a diversas propuestas artísticas que él identificaba como “Minimal art” puesto que no eran elaboradas por una fuente artística y poseían un amplio grado de semejanza e invariación entre uno y otro objeto, en un proceso similar al estándar de la producción industrial. Este término se ha empleado con frecuencia para aludir a la escultura no referencial. Sin embargo, aunque las propuestas escultóricas comparten formas estéticas en común difieren las intenciones y motivaciones de su uso, siendo en algunos casos ciertamente opuestos. Por ejemplo:

“ Tony Smith creó esculturas “minimal” usando formas largas y abstractas. La sensibilidad artística de Smith era parecida a la de los Expresionistas abstractos, con su creencia en la metáfora y la intuición, y en el papel primario de estos elementos en la creación artística. Robert Morris también construía largas formas geométricas (...) pero él se encontraba principalmente interesado en como el espectador percibe e interactúa con la obra”¹⁹

Es por ello que en vez de pensar el Minimalismo, en términos formales, resulta más apropiado resaltar la particular importancia que le concedió esta tendencia a la relación entre el espectador y la obra de arte, y a contemplar las situaciones ambientales como parte del entendimiento de la obra. Un aspecto destacado dentro de esta tendencia es que la mayoría de los artistas relativos a ella fundamentaron teóricamente su trabajo, lo cual generó una importante teoría.

Donald Judd que además de ser un artista destacado asociado al Minimalismo, escribió reseñas de algunas de las primeras exhibiciones de esta tendencia, logró consolidar a la par de su producción artística una de las teorías más influyentes del arte minimalista. Siendo su artículo *Specific Objects*²⁰ (1965) decisivo en la teoría de esta tendencia, ya que en dicho artículo Judd exponía que la pintura y la escultura producían obras herméticas porque se habían convertido en disciplinas limitadas a formas, elementos, características previsibles y determinadas; entretanto la mayoría de las obras más relevantes de esa década eran obras tridimensionales que no pretendían continuar el desarrollo de la pintura y la escultura, sino crear un espacio diverso de posibilidades que tendría mayor amplitud puesto que no se adheriría algún estilo, material, forma específica, o una colocación determinada en el espacio.

Los “objetos específicos” que propuso Donald Judd se definen bajo dos cualidades esenciales; por una parte el significado de ellas referirá únicamente a la objetividad presente en sus cualidades formales, concibiendo a la forma, imagen, color y superficie como una unidad, oponiéndose a la composición tradicional basada en la relación entre las partes con el todo. Y por otra parte al ser objetos tridimensionales, literalmente ocuparán el espacio real, eliminando la tradición del espacio ilusionista

¹⁸ Guasch, Ana María, El arte último del Siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural, Alianza Editorial, Madrid, España, 2000

¹⁹ H. Reiss, Julie, From margin to center: the spaces of installation art, MIT, NY, USA, 1999 << Texto traducido por el tesista >>

²⁰ Specific objects fue publicado en 1965 en Arts Yearbook 8, 1965

de raíz europea que seguía presente.

Por su parte las obras minimalistas de Robert Morris proponían crear un proceso interactivo entre el espectador y la obra, pensamiento que recibe una gran influencia de las teorías fenomenológicas del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty, y en particular de *Phénoménologie de la perception*²¹ (1945) donde Maurice argüía que no existe una separación entre objeto y sujeto, sino que ambos elementos se encuentran intercomunicados, ya que lo que le otorga la cualidad a un objeto depende de la exploración sensorial del sujeto que percibe. Siendo el proceso de percepción una construcción que además de la mirada requiere que el sujeto se encuentre inmerso físicamente, dentro de un conjunto de circunstancias que delimitan lo que se percibe.

Las ideas de Merleau-Ponty tuvieron una gran recepción en el ámbito artístico, no obstante fueron retomados desde una visión distinta a la que originalmente concibió este autor para ejemplificar sus ideas, debido a que los escritos relativos al arte que escribió Merleau-Ponty referían a la pintura, entretanto que sus ideas fueron retomadas para comprender la experiencia generada en la escultura minimalista, ya que para los artistas de esa época la pintura representaba un disciplina que mediaba el mundo mientras que la escultura minimalista pretendía generar una experiencia directa con él.

La participación entre el espectador y el objeto minimalista variará entre un artista y otro, lo cierto es que el cambio del objeto simbólico y expresivo, al objeto literal tendrá como resultado un cambio significativo en el entendimiento del arte, generando un desplazamiento de los elementos compositivos como expresión del pensamiento subjetivo del artista a las condiciones externas en las que se encuentra inmersa la obra. Por lo tanto, la participación entre el espectador y la escultura minimalista se dará a través de percibir todos los elementos en los que se encuentra inmersa la obra (las proporciones del espacio de exhibición, el color y la luz) y principalmente de la experiencia estética y el proceso perceptivo de transitar la escultura

“El acto de andar, si bien no constituye una construcción física de un espacio, implica una transformación del lugar y de sus significados. Sólo la presencia física del hombre en un espacio no cartografiado, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifica culturalmente el significado del espacio, en consecuencia, el espacio en sí mismo.”²²

Por ejemplo, *Untitled (L- beams)* 1965 de Robert Morris, que consta de tres esculturas idénticas en forma de “L” que han sido colocadas en diferentes orientaciones, con el objetivo de que el espectador comprenda que cada una de las piezas, a pesar de ser idénticas son percibidas de manera distinta por las condiciones de la sala (iluminación, color, dimensiones), la posición en que se encuentran colocadas y el lugar desde donde son observadas. Para la teórica Rosalind Krauss esta obra ejemplifica que a pesar del entendido de que estas piezas son iguales en su forma y dimensiones, en el proceso de perceptivo de ellas es imposible verlas de esta manera porque sólo pueden ser apreciadas como similares en un proceso lógico, mismo que precede a la experiencia. Por consiguiente, cuando el espectador experimenta físicamente la obra el conocimiento lógico es desplazado, y las

²¹ “Fue traducida al Inglés en 1962, y *The Primacy of Perception* en 1964; ambos fueron acogidos por artistas y críticos como una manera de teorizar la nueva experiencia estética ofrecida al espectador por la escultura Minimalista” Bishop, Claire, *Installation art, a critical history*, Routledge New York, 2005 << Texto traducido por el tesista >>

²² Careri Francesco, *Walkscapes: El andar como práctica estética*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 2009



5. Robert Morris, Untitled (L- Beams) , Whitney Museum of American Art, New York, 1965.

piezas son percibidas diferentes.

Krauss argüía que la escultura minimalista al enfatizar la interdependencia entre la obra de arte y el espectador, creaba una clase de arte que se mostraba más interesado en los factores externos que los internos de la obra, es decir, en la construcción cultural de espacio que en una sola posición de vista de éste, lo cual, generó un nuevo modelo de tendencia "descentrado" concepto en el que la autora ahondará posteriormente en su ensayo *Sculpture in the expanded field*.

A pesar de las características innovadoras que Rosalind Krauss había observado en los objetos artísticos del minimalismo, enfocados cada vez más en la creación de experiencias a partir de situaciones ambientales y no en el objeto per se, en su momento fueron rechazadas tajantemente por diversos críticos formalistas que acusaron al Minimalismo de carecer tanto de la autonomía del objeto artístico (que significara por si mismo y no por el contexto) y la pureza del medio artístico, siendo una de las acusaciones más relevantes la del crítico Michael Fried en su ensayo *Art and Objecthood* 1967 donde planteaba:

"...un arte que depende cada vez más de su situación en el espacio y en el tiempo es un arte teatral «el teatro es en estos momentos la negación del arte») y, como tal, atenta contra la autonomía de la auténtica obra moderna -sea pintura o escultura-, la cual debe manifestarse independientemente de quien la contemple. El arte minimal, al que acusó también de «literalista», en su desplazamiento hacia la teatralidad y en su apuesta por una sensibilidad «pervertida por el teatro» no sólo renuncia a los conceptos básicos de la modernidad, como los de calidad y valor,

para acabar corrompiéndolos, sino que contribuye a la negación del arte.”²³

El alegato de Michael Fried en contra de la escultura de raigambre minimalista se debía a que esta tendencia trastocaba los conceptos de cualidad y valor, que según Fried eran los que constituían a todo el arte en general debido a que el Minimalismo desplazaba estos conceptos en función de la experiencia temporal, transgrediendo la posición estática de la escultura, de tal forma que el espacio arquitectónico y la interacción del espectador en el espacio son los factores que determinan la obra. Es por esta razón que Fried y los críticos formalistas en general, se encontraban inconformes con estas propuestas, puesto que suponían la pérdida de la autonomía del objeto artístico, y con ello toda la lógica del arte moderno.

A pesar de que Michael Fried empleó en su ensayo el término de “teatralidad” en forma peyorativa, representa un hecho relevante que dicha acepción surge a finales de la posguerra, un periodo que se caracterizó por el interés generalizado de diversos artistas a las disciplinas del teatro y la danza; acción que se vio materializada con la incorporación de elementos escénicos o teatrales al área de las artes plásticas. El carácter de estas colaboraciones fue heterogéneo, algunos participaron como ejecutantes: Robert Smithson (Judson Living Theatre, 1961), realizando la decoración: Robert Rauschenberg (co-reografías de Merce Cunningham) , en la escenografía (Gordon Matta Clark, Tisha Brown) , en la construcción de efectos especiales, etc. Dentro de este grupo de manifestaciones artísticas también son contempladas las obras cinéticas y lumínicas, la escultura ambiental, y la escultura tableau²⁴ como pioneras de la escultura “teatral”, al igual que el performance, y el “happening”.

Los motivos por los cuales una gran cantidad de artistas visuales se hayan mostrado inclinados a participar con artistas del teatro y la danza, pueden resultar confusos si es que no se atiende a analizar la correspondencia entre estas ramas. En el ámbito de la danza contemporánea coreógrafos como Merce Cunningham pretendían implementar una forma totalmente nueva del movimiento corporal, al rechazar las convenciones estéticas de la danza tradicional a través de una reiteración en la objetivación del movimiento, lo cual suponía enfatizar en el sentido de la acción más que en la interpretación de una actitud. En dichas acciones el ejecutante pretendía asumirse como un agente neutro que se rehusa a proyectar su personalidad en función de la objetividad de la presencia humana y su movimiento. Con referencia a esto existe un notable paralelismo con los “happening” donde los ejecutantes asumían el rol de objetos a través de su caracterización y manipulación despersonalizada. En ambas manifestaciones estas acciones se contraponían a las ideas convencionales del espectador sobre lo que representa un sujeto y un objeto, siendo éste un elemento primordial en la posterior incorporación de la teatralidad en la escultura, ya que ponía en evidencia que el significado de un objeto no está supeditado a una posición, perspectiva o forma específica sino a la relación que se establece entre la obra y el contexto del espectador.

23 Guasch, Ana María, El arte último del Siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural, Alianza Editorial, Madrid, España, 2000

24 Úsese para obras escultóricas del siglo XX que son compuestas por figuras y objetos dispuestos en una escena tipo imagen, en que el espectador no entra. Para obras que crean ambientes a los que el espectador puede ingresar, usar “ambiente (escultura)”. Para disposiciones silenciosas, inmóviles de uno o más intérpretes con vestuario para reproducir una escena de arte, drama, literatura, historia o la imaginación, usar “tableau (interpretación)”.<<http://www.aatespanol.cl/taa/tesauro/default.asp?a=338&Element_ID=24877>> Fecha de consulta: 09 de Agosto del 2015

Además de la teatralidad, otro aspecto importante que emplearon los minimalistas para configurar un nuevo modelo escultórico es el orden secuencial, recordaremos que varios autores del Minimalismo se valieron de este tipo de composición. Por ejemplo, Frank Stella aplicó en las pinturas que produjo en la década de 1960 una serie de bandas idénticas que se repetían una tras de otra de forma aparentemente maquinal, característica que era agudizada por la forma plana y la paleta monocromática que usaba. También las esculturas de Donald Judd de principios de los años 70 empleaban este tipo de composición, dado que eran filas de prismas rectangulares idénticos adosados a la pared que ocupaban el mismo espacio entre cada una de ellos.

1.2.1. La redefinición del significado de escultura: como oposición a la visión simbólica y el espacio interno.

La disposición de los elementos en un orden repetitivo es un elemento compositivo que estuvo presente en muchos artistas de finales de 1960 y principios de 1970 como lo son la composición por tubos de luz fluorescente de Dan Flavin, las filas de tabloncillos de poliestireno y ladrillos refractarios de Carl Andre, el agrupamiento de hojas de vidrio de Robert Smithson, las filas de escritos sobre la pared de Mel Bochner, así como en algunas obras de Richard Serra como *Fundición* de 1969 donde el artista vertía de forma secuencial plomo fundido sobre la pared y piso de la Galería o *Mano cogiendo plomo* de 1969 una película de tres minutos de duración donde se muestra en primer plano la mano del propio Serra intentado sujetar una y otra vez trozos de plomo a medida que caen.

Es evidente que muchos artistas que han sido agrupados bajo la tendencia minimalista decidieron emplear este tipo de composición en sus obras pero ¿Cuál es el motivo por el cual decidieron emplear este tipo de orden? En una entrevista conjunta que le realizaron a Frank Stella y a Donald Judd ellos afirmaban que la razón por la cual ellos empleaban la composición secuencial se debía a que de esta manera pretendían erradicar de sus obras la composición relacional empleada en el arte europeo, a la cual se oponían puesto que este tipo de composición se encontraba ligado conceptualmente a la filosofía racionalista. Al respecto, Judd mencionaba "Todo este arte se basa en sistemas construidos de antemano, sistemas a priori; expresan una determinada clase de pensamiento y de lógica que hoy en día está muy desacreditada como medio para averiguar cómo es el mundo"²⁵

De esta manera el uso de este tipo de composición pretendía erradicar las relaciones predeterminadas que provenían del formalismo europeo. En asociación a ello la composición repetitiva y las formas regulares exhibían una aparente ausencia de significado, en cuanto parecían eliminar la mediación del pensamiento del sujeto. El énfasis en la forma y la ausencia de contenido fue citado por numerosos artistas como fuente de sus obras, aspecto que comparte una fuerte conexión con el ready made no sólo en su preferencia en usar objetos de origen industrial sino en reducir el objeto escultórico a su nivel puramente abstracto.

El Minimalismo al centrar el significado de una obra únicamente en las limitaciones de la estructura, evidenciaban la cualidad no ilusionista de ellas, debido a que estas obras no mostraban ningún indicio de trabajo humano, las cualidades de ellas referían únicamente al proceso de fabricación industrial, por tanto, a objetos diseñados para otros fines sociales. También la fabricación serial aseguro

²⁵ Bruce Glaser <<Question to Stella and Judd>>Minimal Art:A Critical Anthology, Edited by Gregory Battcock, University of California Press

que el tamaño y forma de cada objeto sería exacta, y con ello se afirmaría la nulidad de relaciones jerárquicas entre cada objeto.

La composición por yuxtaposición serial usada por el minimalismo no hacía más que demoler el centro o foco predeterminado de una pieza, en consecuencia al agrupar un conjunto de estructuras sin hacer hincapié en algún objeto particular del grupo prescindía de la lógica conceptual en la que se había basado gran parte de la escultura del siglo XX que le precedía.

La escultura antecesora al Minimalismo basaba generalmente el significado de una obra en la relación que establecía la superficie del conjunto con el centro de la misma, de esta manera la forma y textura de la escultura pretendían corresponder con una visión simbólica del espacio interno. En palabras de Rosalind Krauss "La importancia simbólica de un espacio central interior del que deriva la energía de la materia viva, a partir de la cual se desarrolla su organización como los anillos concéntricos del tronco de un árbol que año tras año van acumulándose hacia afuera a partir de su núcleo, había desempeñado un papel crucial en la escultura moderna"

Las esculturas a las que se refiere Krauss surgen después de la representación realista y tienden más hacia a la abstracción; sin embargo, en estas obras aún persistía la idea de conferir vida (al menos de forma metafórica) a la materia inerte. Porque cuando empleaban algún material de origen orgánico, se mostraban interesados en aludir al desarrollo de la vida orgánica en general. Estos artistas construyeron sus obras con la firme convicción de que el proceso de creación de una obra representaba una reflexión sobre el crecimiento de la vida orgánica.

La concepción de la escultura como metáfora de la formación del material orgánico puede ser fácilmente identificada en las obras realizadas en piedra o madera de Henry Moore y Hans Arp, pero también puede ser visible en las obras de Gabo y Pevsner que hicieron uso de materiales sintéticos para su construcción. El significado de ellas es similar en cuanto empleaban formas que surgían del centro interno de la obra con el objetivo de hacer visible una reflexión sobre el proceso creativo del pensamiento y el desarrollo de una idea.

A diferencia de esta clase de esculturas donde se concedía una gran importancia a la semántica de los materiales, en cuanto ello se ligaba directamente al significado de la lógica interna; los escultores minimalistas aspiraban a derribar la concepción de que el concepto de una obra debía sustentarse en interior de la forma, y por consiguiente en la metáfora de la vida.

A este respecto el escultor Donald Judd lanzó una fuerte crítica a la escultura de Mark Di Suvero a la cual se referiría como naturalista y antropomorfa, en cuanto mostraba una correspondencia formal con el expresionismo abstracto. El alegato de Donald Judd cimbró fuertemente las creencias de sus coetáneos que no tardaron en criticar la postura de Judd, los cuales cuestionaban que pudiera existir una escultura donde el significado no proviniera de la creación de metáfora, es decir, en la capacidad del artista de dotar sentido al material por medio de la posición de los objetos y el reflejo de la personalidad del autor.

La objeción hacia todo el minimalismo en general se debía a que parte del ámbito artístico, de esa década, visualizaba en esta postura un ataque frontal a los valores que dotaban a la escultura de su fuente de sentido, dado que encontraban en esta posición una reducción del objeto artístico a mera materia inerte.

La valoración de Judd sobre el trabajo de Suvero más allá de negar la lógica de la escultura, proponía establecer nuevas formas de configuración conceptual de ella. Judd se oponía a la ilusión de movimiento en el trabajo de Suvero porque esta composición refería a un pensamiento afín con el expresionismo abstracto, que como recordaremos fue una corriente pictórica que se caracterizó por pretender relacionar el interior psicológico del artista con la pintura misma, en un intento por plasmar las emociones individuales del autor a través del acto pictórico. Debido a que emparentaban la fisionomía del sujeto con la superficie material del cuadro, y el perfil psicológico del autor con el espacio ilusionista del cuadro.

Los expresionistas abstractos sólo contemplaban la superficie externa del cuadro como un vehículo para transmitir su personalidad interna, el significado de estas obras dependía de la relación del interior ilusionista y la experiencia subjetiva del individuo. Bajo esta consideración es posible comprender que el juicio de Judd no se refería a erradicar todo el significado del arte, sino a criticar el modelo de la lógica interna de las esculturas previas, ya que ellas se habían enfocado únicamente en el objeto como una forma de materializar el pensamiento privado.

Así, en el cometido de abolir la visión metafórica tendrá un gran impacto el renovado uso del ready made, en el que es imposible observar algún resquicio del estado mental del artista, porque como recordaremos desde el origen del ready made ni siquiera la elección del objeto industrial se supeditó al gusto estético del autor. Al respecto de *Fountain*, 1917 la primera pieza de este tipo, Marcel Duchamp afirmó que su elección de este objeto no había partido de ninguna adhesión estética sino de una "indiferencia visual"

Como se puede apreciar en el trabajo de los minimalistas, así como en algunas obras de Jasper Johns o Frank Stella existe una reiteración en suprimir la expresión del yo individual porque estos autores afirmaban que la noción privada del individuo asignaba significados preestablecidos previamente a la experiencia directa con el mundo. El rechazo a la expresión del yo surge a partir de un completo desacuerdo en la existencia de un lenguaje constituido de significados únicos y privados a los que no se puede acceder de forma objetiva. Si existieran este tipo de significados determinados en función únicamente de la experiencia interior del individuo se derrumbaría todo el lenguaje, puesto que todos los individuos asignarían diferentes connotaciones a un mismo concepto, eliminando toda la posibilidad de una comunicación efectiva.

En relación a esta crítica al ilusionismo escultórico la importancia del arte minimalista residirá en afirmar la exterioridad de la obra, revalorizando el espacio social como fuente de significado. Al respecto la obra *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969 de Richard Serra representa un buen ejemplo de ello; en esta obra Serra construye la forma de un cubo apoyando cuatro placas de plomo equilibradas únicamente por su peso y por el contacto mutuo entre ellas, sin usar ningún tipo de material permanente para mantenerlas en esa posición. Con esta pieza el artista pretendía hacer visible la correlación del conjunto en la constitución de la misma obra, al enfatizar como las partes del todo son dependientes de las tensiones reales que forman el equilibrio.

Así, de tal forma los minimalistas emplearon diversas estrategias compositivas para derribar las convenciones dominantes de la escultura precedente, desde la utilización de sistemas convencionales de ordenación de elementos hasta la reiteración del peso del material como elemento compositivo.

Por ejemplo, la obra de Serra, *Stacked Steels Slabs (Skullcracker Series)*, 1969 indaga sobre la forma escultórica subordinada a las propiedades del material, en ella podemos observar como una serie de bloques apilados dan forma a una escultura pero la adhesión continua de bloques destruye la misma.

En términos generales el movimiento escultórico minimalista supuso un importante desarrollo de la historia de la escultura debido a que revalorizó el significado del objeto escultórico al relegar el espacio interno en favor del externo; acción que como hemos visto pretendía negar la existencia de un lenguaje único, privado y por tanto, inaccesible a la experiencia de otros. A su vez es importante recalcar la influencia que supuso el contacto con el teatro y la danza contemporánea en el interés del Minimalismo por el espacio cultural, y la experiencia directa con el mundo como fuente de conocimiento.²⁶ Ya que si sólo se lee en el Minimalismo un formalismo al máximo, se omitiría los motivos esenciales por los que los artistas contemplados bajo esta tendencia optaron por el uso de formas industriales y el ordenamiento simple de estructuras.

Por lo tanto si comprendemos los motivos por los que este movimiento decidió reformular la configuración gramatical de la escultura nos llevará a confirmar que el Minimalismo no supuso una negación del significado ni mucho menos una ruptura radical con los elementos que configuran la escultura porque como mencionó la crítica y teórica del arte Rosalind Krauss, estas escultura pueden ser comprendidas como renovadoras y continuadoras de la tarea que había comenzado Rodin y Brancusi cuando descentraron el cuerpo de una obra de su núcleo interno a la superficie. "El carácter abstracto del minimalismo hace menos fácil reconocer el cuerpo humano en estas obras, y por tanto, proyectarnos en el espacio de esa escultura con todos nuestros prejuicios intactos. Pero nuestros cuerpos y nuestra experiencia de nuestros cuerpos sigue siendo el tema de la escultura [...]"²⁷



6. Richard Serra, *One Ton Prop (House of cards)* 1969.

26 Anteriormente ya se había aludido de la influencia de las teorías fenomenológicas
27 Krauss, Rosalind, paisajes de la escultura moderna, Ed. Akal, 2002

1.3. Del Post- minimalismo al arte povera

Durante toda la década de los 60 el minimalismo fue un terreno de disputa, en cambio en los años 70 se afianzó como la tendencia predominante tanto en el ámbito museístico como en la cultura popular, actualmente es considerado el punto interconector entre la tradición escultórica y la instalación artística.

Provenientes del Minimalismo se desencadenaron propuestas anti-formalistas o formas de arte procesual que objetaron a su carácter neutro. Uno de estos discursos lo representa la abstracción excéntrica que vio a luz por primera vez con la exposición del mismo nombre comisionada por Lucy R. Lippard y presentada en la Fischbach Gallery, New York, 1961.

El Process Art o antifirma es otra tendencia que cuestionó la práctica minimalista, la cual surgió de la mano de uno de sus fundadores: Robert Morris. Esta tendencia se originó en el año de 1968 con dos exposiciones artísticas y un artículo que publicó el artista en la revista Artforum. Morris abogaba por la realización de esculturas donde las propiedades materiales reflejarán el estado psíquico del autor y correspondieran a su vez con los procesos físicos de la naturaleza. Obras que enfatizarán el proceso de concepción y producción de la obra a través del uso de formas indeterminadas y materiales nobles, en vez de formas geométricas simples, y materiales rígidos, ya que según el autor, éstas últimas eran formas preconcebidas que provenían del arte europeo de origen cubista.

Morris invitaba a la creación de obras que no empleaban materiales rígidos porque de esta manera pretendía establecer un diálogo entre la exploración directa de la materia y los principios inherentes a la naturaleza tales como la gravedad, la indeterminación y el azar. Los trabajos de fieltros grises que realizó el autor parten de esta postura estética, consistían en textiles cortados que eran instalados sobre la pared o colocados en el piso, no tenían ninguna forma preconcebida más que la que era determinada por los puntos donde se tensaba y la reciprocidad entre los cortes.

Robert Morris basaba su obra en el proceso de manipular y explorar los materiales más que en la realización de una forma, algo que había retomado principalmente de Jackson Pollock, ya que en él veía al único artista proveniente del expresionismo abstracto que había basado el significado de la obra en el proceso en sí mismo.

Un aspecto relevante en la nueva poética que propuso Morris era su intención de que la disolución de la forma escultórica transgrediera los propios límites del objeto, y con ello la obra de arte perdiera su status.²⁸ De esta forma la principal característica de la antifirma era negar la concepción del arte como representación y la idea de que todo proceso artístico debe finalizar en un producto terminado.

Los conceptos establecidos en la teoría de la antifirma relativos al abandono de la predeterminación formal, tuvo una gran afinidad con la práctica artística de otros autores que en el década de 1960 estaban orientando la creación de sus obras en términos similares. Por ejemplo, en la misma exposición que R. Morris organizó en la galería Leo Castelli, NY, 1968 participaron tanto artistas que se les asociaba al arte povera: Giovanni Anselmo y Gilberto Zorio, creadores como E. Hesse y K. Sonner que anteriormente habían trabajado bajo la abstracción excéntrica o Richard Serra que al igual que Morris provenía del minimalismo.

²⁸ Lo cual se enfatizaba a través de la reincorporación de elementos pobres al campo del arte

No se puede soslayar la relación entre la producción en fieltro de Morris y los ideales que perseguía con otra tendencia artística que se estaba gestando paralelamente al otro lado del continente: el arte povera.

El arte povera compartía con el antifoma de Morris una tendencia a crear esculturas con materiales modestos con el fin de desmaterializar la obra, y a su vez un importante interés en revalorizar el nexo entre naturaleza y cultura.

El povera emerge por primera vez con la exposición "Arte Povera e IM Spazio" realizada en la Galería La Bertesca, Génova, 1967 donde se presentaron trabajos de los artistas Alighiero Boetti, Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali, Emilio Prini, Umberto Bignardi, Mario Ceroli, Paolo Icaro, Renato Mambor, Eliseo Mattiacci y Cesare Tacchi.

El término de "arte povera" fue atribuido por el historiador y crítico de arte Germano Celant el cual empleo para referirse a un grupo de artistas italianos que estaban trabajando en torno al principio de materia viva, cuyas obras se movían entre el conceptualismo y la corporalidad.

Sólo dos meses después de su primera exhibición Celant lanzó el manifiesto *Apuntes para una guerrilla* publicado en la revista *Flash Art* en 1967 donde el autor situaba el movimiento povera como una estrategia frente a la alienación ideológica de la sociedad moderna "El cambio que se debe producir es, por tanto, el regreso a unos proyectos limitados y subsidiarios en los que el ser humano sea el eje de la búsqueda, y no el medio y el instrumento" ²⁹

Si Germano Celant concebía al arte povera como una expresión personal convertida en declaración política, no era algo circunstancial, el surgimiento del mismo se gestó en el contexto de una nueva fase del capitalismo en Italia, ligado a fuertes tensiones políticas. El manifiesto fue lanzado sólo un año antes de las manifestaciones estudiantiles de 1968, y el mismo año y mes que salió a la luz la crítica marxista *La Société du spectacle* de Guy Debord.

Al igual, que la tesis principal del libro de Debord, los artistas povera deseaban reaccionar en contra de la alienación de la sociedad producida por los medios masivos de comunicación. Para tal cometido el povera eligió materiales "pobres" de la vida cotidiana que tenían escaso o ningún valor comercial para la creación principalmente de happenings y esculturas.

Conceptualmente optaron por restituir el cuerpo humano al espacio natural, regresar a manipular directamente el mundo, y volver a los orígenes primitivos del conocimiento a través de una marcada concepción antropológica. La convicción de estos artistas era huir del sistema del mercado del arte, que en ese momento se encontraba eclipsado por el minimalismo y el arte pop, dos tendencias americanas que eran asociadas a la reafirmación de los mecanismos del capitalismo y la imagen de consumo mercantil.

La contestación a estas tendencias puede entenderse desde dos puntos específicos. Primero, concebían la elección de materiales de mínimo valor comercial como una estrategia para contrarrestar la sistematización consumista de la industria. Segundo, deseaban eludir de la vacuidad de la imagen comercial a través de la reincorporación de elementos culturales de amplio contenido histórico con la intención de descubrir los lazos perdidos con la naturaleza

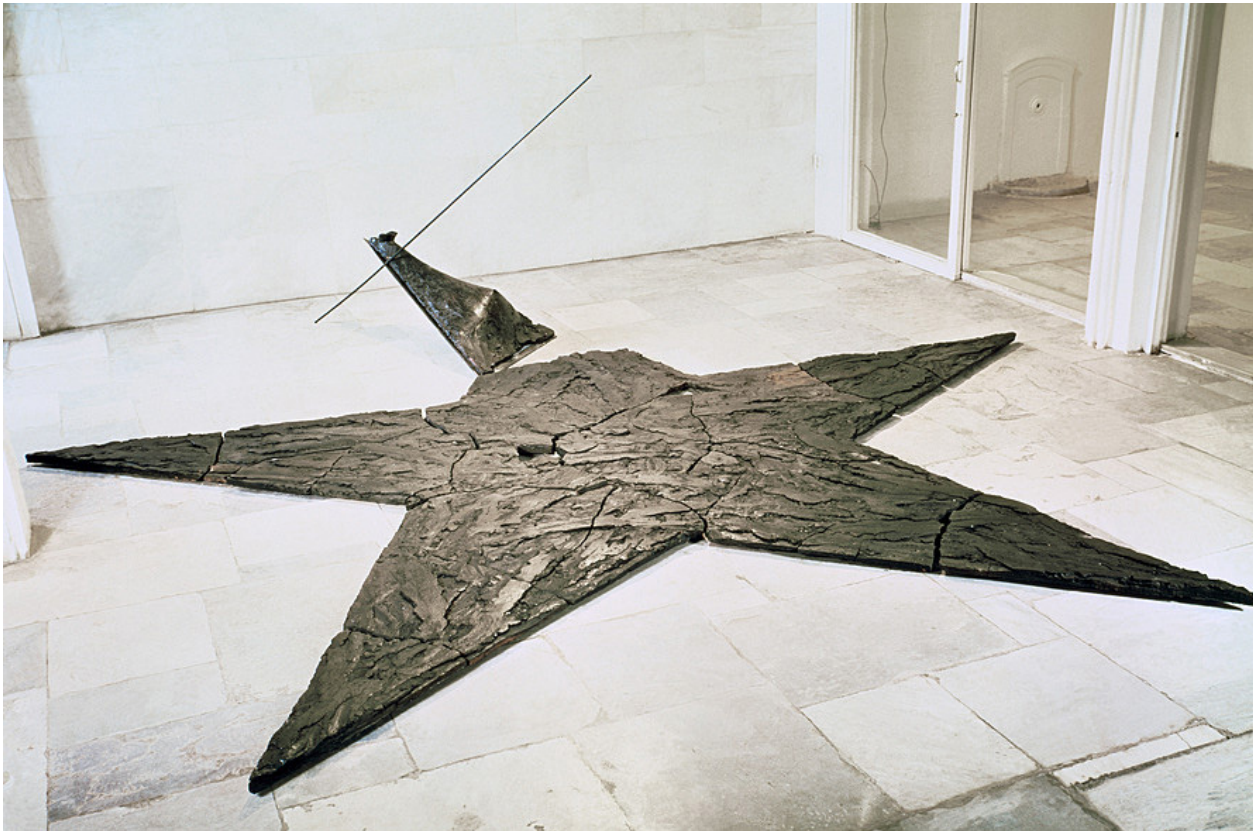
Sus obras evadían la representación estática de formas y ponían especial énfasis en el proceso y

la movilidad, puesto que la finalidad de estas estrategias era romper las fronteras entre arte y vida e impactar directamente la praxis social. Por consiguiente, estas obras poseían un marcado acento en lo efímero y la antifirma no sólo porque usaban una amplia variedad de materiales: orgánicos, seres vivos y objetos industriales, sino por que mostraban un amplia inclinación hacia los procesos de cambio físico y químico de los materiales, en la medida que pensaban que el objeto formaba parte del proceso del accionar del artista.

Al dirigir el significado de la obra en función al proceso de experiencia de la misma, hacían evidente su ambición en profundizar directamente en la esencia de la vida. Como podemos analizar en la obra *Su ser en el vigésimo segundo año de edad en una hora fantástica*, 1968 de Giuseppe Penone, donde establece una relación entre la vida de un árbol y la suya; la obra consistió en la busca un árbol de la misma edad que él tenía en ese entonces (22 años), donde dibujó la silueta de su mano con clavos a los que enganchó 22 presas de plomo (en referencia a la edad que tenía) con de hilo galvanizado y cobre. Después el artista ha colocado cada año una nueva presa de plomo hasta el momento en que fallezca, una vez sucedido esto se dejará por escrito que se instale un pararrayos en la parte superior del árbol, por lo que si cae un rayo en el árbol es posible que las pesas de plomo se fundan, y formen la figura de su mano en el árbol.

Otra cualidad importante en el arte povera lo representa la voluntad de los artistas por comprender las implicaciones entre el espacio natural y el espacio cultural, lo cual es evidente en la elección de ciertos materiales y formas empleadas en base a su origen histórico cultural. Una buena muestra de este tipo es *Estrella para purificar palabras*, 1980 de Gilberto Zorio donde pretende revitalizar el sentido místico que se le confería a la forma de una estrella, históricamente asociado a un fuerte simbolismo en referencia a la energía del individuo y las fuerzas cósmicas. Zorio emplea dentro de la estructura de la estrella arcilla húmeda que al solidificarse aludía al cambio y la animación interna. Gran parte del trabajo de este artista se basa en la predilección de relacionar símbolos y procesos de cambio del material con la alquimia y la transmutación de materiales.

El povera fue de forma clara y visible una objeción en contra de la neutralidad e inexpresividad del Minimalismo, más importante es aún analizar cuales fueron las configuraciones estético-perceptivas que desarrollo este movimiento. Es evidente que dentro del arte povera existieron distintas líneas de trabajo; sin embargo, algunos de los puntos relevantes del movimiento en general son; la creación de nuevas formas de interacción entre la obra de arte y el espectador, la revitalización de la relación conceptual que establece el material con su significado antiguo (de origen metafísico), la incorporación de la transformación y reacciones del material como parte del significado de la misma, y la reafirmación de la pérdida del status del objeto en pro de la acción social.



7. Gilberto Zorio, Estrella para unificar palabras, terracota y metal, 1980

1.4. Del arte de la tierra a la instalación artística

Sólo un año después del surgimiento del arte povera en Italia y en medio de los conflictos mundiales de 1968, se origina en Estados Unidos el Earth art en una exposición que organizó Robert Smithson en la Dwan Gallery de Nueva York. La particularidad de esta exposición residía en que a diferencia de las exhibiciones habituales las obras no ocupaban el espacio interno de la galería, sus dimensiones eran muy grandes para ser albergadas en el interior, y sobre todo estaban concebidas para exponerse al aire libre, algunas de ellas ni siquiera podrían ser transitadas, ya que sólo se daba testimonio de ella a través de una fotografía.

Sin duda alguna esta exposición significó un completo contraste con lo que se estaba acostumbrado a entender por escultura, empezando por el hecho de que dadas las dimensiones o el peso de las mismas resultaba imposible comprarlas, en segundo la exposición desviaba la concepción del arte más allá del espacio de la galería trastocando las fronteras en que se basaba el arte no sólo porque afirma la importancia del espacio literalmente externo, sino porque algunas de estas obras establecían nuevas configuraciones estéticas sobre la idea del paisaje. R. Morris ya había contemplado que la progresión de los conceptos referentes a la anti forma se traducirían en crear obras que surgirían del paisaje natural, y se constituirían de los materiales que se encontrarían en ese espacio.

Estos artistas enfocaban su atención en el paisaje y la relación con el individuo de una forma distinta a las visiones estereotipadas que le antecedían, la exposición "Earthworks" no partía de una visión idealista del paisaje. El mismo Robert Morris había realizado en esa exposición una obra que fiel al procedimiento antiformalista había empleado materiales de deshecho, donde el

resultado final no mostraba ni un sólo atisbo de romanticismo, más bien el empleo de estos materiales aparentaba negar el carácter estático y fetichista de la escultura vanguardista.

El vuelco de los artistas a intervenir grandes espacios del paisaje natural, llevó a los artistas a realizar intervenciones en lugares remotos y totalmente inaccesibles, mismos que no podían ser constatados más que por algún medio de registro (fotografía, filmes o video) lo que suscitó una nueva forma de acceder al contenido de una obra de arte, al igual que un conflicto importante sobre la forma en que se difunde y comercializaban las obras artísticas.

Como veremos en los siguientes líneas las obras del Earth art o Land art³⁰ no emplearon los mismos métodos compositivos, más la mayoría de ellas tienen en común en que intervienen el paisaje con los elementos materiales que forman parte del sitio (tierra, piedras, troncos y hojas de árboles, pétalos de flores, etc.)

La aceptación del "Earth art" en el ámbito artístico se debió en gran medida al ensayo que publicó Robert Smithson³¹ en el texto proponía tres aspectos que significaban estas obras. En primer lugar afirmaba que estas obras surgían como una comprobación del decaimiento de la validez del formalismo. En segundo lugar, que estas obras a pesar de intervienen en el paisaje dotándolo de nuevas valoraciones, no refieren a formulaciones convencionales del paisaje porque creía que el paisaje era más una "idea" que "naturaleza" en sí. En tercer lugar, afirmaba que las propuestas más relevantes de esa época abordaban la idea del "lugar" o el "emplazamiento", a lo que Smithson se refería con ello, es a la correspondencia conceptual entre el espectador y las fronteras físicas y conceptuales.

El argumento de Smithson pretendía deslindarse de las asociaciones a la tradición paisajista dieciochesca de lo sublime y lo pintoresco o de otras visiones del paisaje como retorno al pensamiento romántico. De cualquier manera, diferentes críticos de formación formalista vieron en su propuesta todo lo que el pretendía negar. Sin embargo en el arte de la tierra prácticamente no existía ninguna noción del paisaje en términos convencionales, la concepción de Smithson sobre el paisaje era abordarlo como una entidad construida culturalmente.

A pesar de que se vertió al inicio del Earth art una fuerte crítica sobre los cometidos de estas obras, Robert Smithson logró construir nuevas acepciones al término de "lugar" y "emplazamiento" por medio de un nuevo proceso estético que comprendió la elección de un paisaje marginal o banal, y el análisis de sus características geográficas, históricas y sociales.

El Land art se forma de las bases de una serie de prácticas que comenzaron la tarea de ampliar el campo del arte hasta dislocarlo, los cuales no versaban únicamente en la desmaterialización artística (anti forma, povera) sino también en relación a diversos proyectos conceptuales que buscaron abolir la centralización geográfica o económica.

Prácticas artísticas como el arte conceptual, el fluxus, el situacionismo y el happening se habían ocupado ampliamente de asuntos de relativos a la vida urbana y a la organización social del espacio, en un intento por reconfigurar las conexiones que existen entre las relaciones sociales, el espacio y el cuerpo. Estas obras de raíz conceptual que empleaban diversas prácticas espaciales estaban pensadas

³⁰ En términos concretos la diferencia entre Land art y Earth Art; reside en que el primer término fue acuñado para las propuestas realizadas en Europa, mientras que el segundo para las de Estados Unidos. Cabe destacar que existen otras especificaciones a considerar para la correcta diferenciación, las cuales no podré abordar debido a la brevedad del texto. Por lo tanto, se empleará indistintamente ambos términos para referir a la misma tendencia artística.

³¹ A sedimentation of the Mind: Earth Projects, Art Forum, 1968

para que el espectador prestara atención a la vida real, ya que el tipo de dinámica que buscaban establecer entre el sujeto y el espacio tenía la finalidad de activar el lugar físico a través de la movilidad de los individuos y la acción social.

Las activaciones sociales en función del espacio tuvieron gran relevancia en las primeras obras del arte en la tierra, cuyas obras exploraban la historia del lugar y el uso social que había tenido ese espacio. Generalmente el significado de estas obras refería a la historia cultural de la naturaleza y los asuntos histórico sociales del sitio. Una idea que estuvo presente con asiduidad es la de la naturaleza definida por la fenomenología y la inmersión cultural del hombre en el paisaje.

De tal manera las obras de Land art no pretendían ser obras a gran escala de esculturas minimalistas, en realidad esta práctica estética buscaba analizar las complejas relaciones existentes entre el espacio cultural y ecológico.

El Land Art analizó las conexiones sociales y las propiedades del espacio, las cuales en términos generales tenían como origen conceptos de interés antropológico. Por ejemplo, el artista Michael Heizer, al ser el hijo de un arqueólogo que era reconocido por su importante trabajo sobre las tribus autóctonas de Norteamérica, tenía conocimiento de los conceptos relativos a las manifestaciones arqueológicas y las culturas étnicas. También el artista Robert Smithson, al igual que Heizer, se interesaba por la antropología por lo que tenía consciencia sobre los usos antiguos y conceptos asociados a determinados lugares, lo cual era visible en su obra por que éstas mostraban un interés por establecer conexiones entre los mitos antiguos relativos a los espacios que escogía y la futilidad del presente.

“El land art no tiende al modelado de objetos grandes o pequeños en el espacio abierto, sino a la transformación física del territorio, al uso de los medios y las técnicas de la arquitectura para la construcción de una nueva naturaleza y para la creación de grandes paisajes artificiales”³²

Por ejemplo, las primeras obras de Michael Heizer eran grandes dibujos que se realizaban en el desierto por medio de motos que al recorrer el espacio dejaban una huella efímera en el paisaje, las cuales eran registradas fotográficamente. A pesar de que estos trabajos eran dibujos a gran escala, no se vinculan en absoluto al paisaje en un sentido pictórico, más bien eran formas sutiles que aceptaban la condición efímera de la obra, que se centraban en el espacio negativo de la obra, tanto en el interior como en el exterior de la misma.

Al igual que Smithson y Oppeheim, Heizer empleó una amplia variedad de prácticas para acabar con el status del objeto, como lo es: la negación, la duración, la decadencia, la reubicación, la dispersión, el crecimiento, el trazado de marcas, y la transferencia de energía.

Debido a las dimensiones monumentales de algunas propuestas de esta tendencia, se suscitó una fuerte polémica que de igual manera se vertió en contra de quizás la obra más emblemática del Land art: *Spiral Jetty*, 1970 de Robert Smithson, la cual se realizó en un paisaje que había sido destruido por la industria ubicado en la zona del lago Great Salt. La obra consta de una estructura en forma de espiral de 450 m de largo sobre el lago, en la cual se tuvo que desplazar más de 6.500 toneladas de material.

Inicialmente Smithson pretendía realizar una isla pero después se decidió por prescindir de toda idea preconcebida con el fin de que el lugar fuera el agente que determinara las características de la

32 Careri Francesco, Walkscapes: El andar como práctica estética, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España, 2009

obra. El único aspecto que él había determinado desde el principio era que el agua del lago debía ser roja, puesto que el autor se había interesado previamente en los lagos salados de Bolivia del mismo color, que deben esta coloración a las microbacterias que habitan en el y las fases de desecación.

Spiral Jetty fue emplazado una milla al norte del remanso del lago donde por casi medio siglo atrás se había extraído petróleo y minerales; este lugar estaba inundado de escombros y estructuras oxidadas cubiertas de brea. Precisamente, fue este paisaje sombrío repleto de productos obsoletos de la industria los que terminaron de convencer a Smithson de emplear este lugar.

Para la realización de la misma Smithson se había inspirado en la mitología, la biología, la geología y la historia cultural del lugar; a través de esta obra pretendía revitalizar el paisaje a partir de las implicaciones culturales presentes en él. A su vez esta obra de acentuada forma minimalista profundizaba en la idea del tiempo y el emplazamiento.

Al respecto de los peligros de tales obras monumentales, Heizer expuso: que él empezó a realizar este tipo de obras motivado por una visión desesperanzada del mundo en el contexto de la guerra de Vietnam, siendo la búsqueda por huir de ese contexto su principal motivo. De esta manera esta acción tendrá implícito una postura política ya que uno de los resultados del Land art fue la eliminación del artículo de consumo del objeto artístico.

1.5. El campo expandido e instalación contemporánea.

En el texto canónico *La escultura en el campo expandido* de 1979, Rosalind Krauss analiza los aspectos fundamentales de una amplia gama de propuestas artísticas, provenientes del periodo de posguerra norteamericano. El motivo de ello residió en desentrañar estas obras artísticas de la categoría de "escultura", una agrupación que se les había conferido dado porque eran consideradas una evolución de la lógica espacial de la escultura.

Krauss argüía que esta serie de propuestas heterogéneas no pueden ser dotadas de un origen escultórico, debido a que el término de escultura no es un concepto maleable que pueda definir cualquier obra tridimensional; es en realidad una categoría históricamente limitada y con una lógica determinada. Por tal motivo, la obra escultura dependerá de la lógica del monumento, es decir el significado simbólico al que refiere la escultura en relación al lugar concreto donde se encuentra situada.

A diferencia de los objetos escultóricos antiguos que dependían del pedestal, las esculturas modernistas de artistas como Rodin y Brancusi fueron los primeras en explorar la "condición negativa" de la escultura. Dado que históricamente la función de una escultura residía en representar y señalar un acontecimiento, los proyectos de estos artistas eran inoperativos como monumento, puesto que no pretendían representar el sitio donde eran emplazados sino únicamente afirmaban la propia condición autónoma del objeto.

Si la tarea iniciada por Rodin y Brancusi persistió el interés de negar la dependencia del lugar, para de esta manera explorar nuevos conceptos de su propia especificidad; las obras que sobrevivieron a finales de los sesenta y en los años sesenta no sólo se afirmaban como obras autónomas, también operaban desde fuera de los límites del significado vigente de escultura.

Era imposible categorizar bajo escultura a algo que tenía las dimensiones de la arquitectura pero que no cumplía esa función o que se encontraba en el paisaje pero no formaba parte de éste. Es por ello que Krauss sistematiza estas obras bajo el concepto del "campo expandido", el cual representa un esquema que define con precisión los términos de exclusión de la escultura.

El esquema se compone de una estructura cuaternaria donde se ubican dos pares de términos opuestos: no arquitectura-no paisaje y paisaje - arquitectura, estos términos establecen una relación de contradicción directa y se les denomina ejes, la primera dupla establece una relación neutra mientras que la segunda una relación compleja, ya que el paisaje y la arquitectura históricamente habían sido excluidos del terreno del arte. Por otra parte en el esquema existen dos relaciones de contradicción recíproca que se denominan esquemas y son representados por flechas dobles, y por último existen dos relaciones de participación que se les denomina eixes y son representados por flechas discontinuas.

En base a la combinación de las duplas de términos surgirán los siguientes productos:

a) Paisaje + arquitectura= Construcción emplazamiento

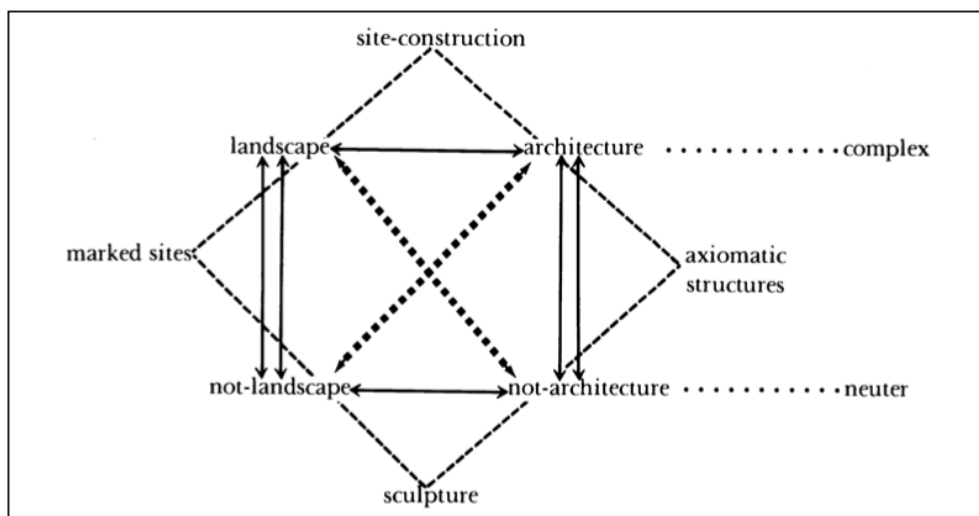
Se caracteriza por intervenciones directamente sobre el espacio natural, que dadas sus grandes dimensiones presentan una estrecha relación con el espacio arquitectónico.

b) Paisaje + no-paisaje= Emplazamientos señalizados

Refiere tanto a la manipulación física del espacio natural como a obras que emplean elementos que modifican la concepción estética a través de marcas efímeras en el paisaje. Estas propuestas hicieron uso de la fotografía o la disposición de objetos con la finalidad de señalar un emplazamiento.

c) Arquitectura + no-arquitectura= Estructuras axiomáticas

Se constituyen por una intervención en el espacio real de la arquitectura, expresado a manera de cartografía de los aspectos primordiales de la experiencia, que surgen a partir de la interacción con el espacio.



8. Esquema conceptual del campo expandido, publicado originalmente en *Sculpture in the Expanded Field*, October, 1979

La expansión de la lógica de la escultura significó la negación la idea del médium específico (de raíz formalista) en pro del análisis de los límites externos, lo que supuso no sólo una desterritorialización de la escultura (como representación conmemorativa), también implicó la continuación del proyecto de la vanguardia artística que tenía por objetivo disolver las barreras de arte y vida. De esta manera la era post-medium que sintetizó Krauss significó la expansión de todos los medios, y con ello el desarrollo de una gran vertiente de proyectos artísticos (arte tecnológico, instalación artística, arte corporal, etc.) que desde el periodo posmoderno hasta nuestros días han empleado indiscriminadamente una gran diversidad de medios, hasta tal punto que han logrado incluso detonar las propias barreras del arte.

Debido a la vastedad de proyectos estéticos que han dado a luz desde los años de 1970 en las próximas páginas únicamente pondremos a consideración algunos proyectos de arte contemporáneo que comparten un estrecho contacto con los conceptos relativos a la relación naturaleza y cultura, mismos que son un referente importante para las prácticas que se exponen en esta tesis.

El conjunto de estos proyectos se pueden dividir en dos segmentos:

1.5.1. Modelos de realidad / Realidad-ficción.

Constituyen una nueva relación entre realidad y representación, parten de la concepción que un modelo no significa una representación de la realidad, sino que ambos son objetivamente modelos reales. Por lo tanto conciben la realidad como un conjunto de modelos que continuamente están renegociando su relación con el entorno.

a) Noémie Goudal

Es una fotógrafa francesa, licenciada en diseño gráfico por el Central Saint Maris, Londres con una maestría en fotografía en el Royal College of Art. Precisamente con el proyecto que realizó en su maestría *Les Amants*, 2009-2010 logró constituir una de sus declaraciones más contundentes. Este proyecto se compone de una serie de fotografías que abordan la serie de envíos y correspondencias que se establece entre lo artificial y lo orgánico, para ello la artista lleva más allá la concepción del "montaje" en la práctica fotográfica a través de capturar paisajes naturales y viejas construcciones, usualmente industriales, donde introduce grandes telones de fondo que comparten una relación visual a pesar de que denotan paisajes provenientes de un contexto totalmente distinto, dotando de una nueva narrativa a ese espacio. A su vez como parte del mismo proyecto, crea otras imágenes en donde no emplea ningún telón de fondo pero altera directamente el espacio con hojas de plástico, en estos casos el lugar se presenta como un set fotográfico.

En cualquiera de los dos métodos empleados la artista consigue con sus heterotopias³³ resignificar el espacio hasta transformarlo en un paisaje ficcional que refleja una realidad alternativa. Por ejemplo, en la fotografía *Casade*, 2009 podemos observar una intervención in situ, donde un bosque natural es alterado con unas hojas de plástico, remitiendo a la caída de agua de una cascada real. Al respecto también en la obra *Promenade (Paseo)* es visible una apropiación del espacio, donde se contrasta el

³³ Es el término que la artista emplea para referirse a esta clase de trabajos, dicho término inicialmente fue empleado por Michel Foucault para referirse a los espacios de diferencia que funcionan sin establecer relaciones hegemónicas.

espacio interior de una sala deteriorada de forma industrial, y una gran impresión montada a manera de telón en la parte central de este espacio, donde se puede apreciar un espacio exterior que tiene un camino desolado con bruma y escasa vegetación. En palabras de la artista “[...] La Cascada puede también mostrar las sábanas de la cama de los amantes humanos en el medio natural, el Paseo es un camino de escape para que ellos desaparezcan.”³⁴

En su más reciente serie *Haven her body was* que consta de tres capítulos: cavernas, islas y nidos. Goudal desarrolla los conceptos de su serie anterior, bajo la temática de la madre naturaleza como el lugar de nacimiento y protección. Capturando espacios construidos abandonados o espacios naturales apartados, que aluden a la sensación producida por el aislamiento.

El trabajo post- fotográfico de esta artista centra su dialogo en los límites entre la fotografía, la realidad, y la memoria; desmantelando la concepción de la fotografía como documento de veracidad, propone un nuevo modelo de objetividad (ligado a la escuela de Düsseldorf) que hace evidente los elementos que configuran la representación para que el espectador examine su propia relación con la obra, y la experiencia de lo “real”. En gran medida, existe la necesidad de llenar los espacios vacíos de Goudal por la experiencia humana, que se transporta por medio de la imaginación al lugar.



9. Noémi Goudal, Les Amants, Casade, Fotografía digital, 2009-2010

1.5.2. Sincretismo cultural / Vida contemporánea - Cosmovisión antigua

Incorporan conceptos provenientes de culturas antiguas (generalmente conjeturas filosóficas) al terreno del arte contemporáneo, con ello pretenden establecer una comunicación cultural entre la vida moderna y el pasado histórico cultural. Debido a que muchos de los conceptos que emplean poseen una larga historia cultural ligada al misticismo, estas prácticas reflejan una fuerte carga espiritual.

a) Cai Guo-Qiang

Este artista chino que desde 1995 trabaja en Nueva York es uno de los artistas más relevantes de la arte contemporáneo a nivel mundial. Cai es ampliamente reconocido por sus trabajos con fuegos artificiales en espacios públicos y explosiones de pólvora sobre papel, aunque igualmente emplea una amplia variedad de materiales que van desde hierbas medicinales hasta réplicas de animales. Su trabajo posee una singular fuerza poética y carga espiritual que remite tanto a tradiciones antiguas como a la vida contemporánea.

Comenzó su educación artística en Shangai como diseñador de escenografía teatral, posteriormente se trasladó a Japón debido a que el panorama del arte en China era muy limitado, en Japón estuvo viviendo por cerca de nueve años, siendo este el lugar donde se dio a conocer en el panorama mundial del arte principalmente por sus explosiones de pólvora. Comenzó hacer juegos artificiales porque además de que en China son recurrentes en una gran cantidad de acontecimientos sociales, también la pólvora tiene una larga tradición cultural; en China la palabra pólvora significa literalmente "medicina de fuego" y fue descubierta por serendipia gracias a alquimistas chinos que trataban de encontrar el elixir de la vida.

Los proyectos explosivos de Cai poseen cierta sutileza y sensibilidad que se combina con la fuerza y ruptura violenta de la destrucción, en esencia esta cohesión puede concebirse como una metáfora del poder incontrolable que formó el universo, y por el cual llegamos a existir. A su vez la transformación de un estado neutro a un estado de caos en dichas explosiones puede ser comprendida como el momento en que un material empleado para la destrucción es transformado en una acción creativa.

Cai Guo Qiang además de llevar al terreno del arte contemporáneo visiones de la filosofía tradicional de su país, también ha retomado conceptos provenientes de la historia cultural de otros países, como el proyecto *Head on*, 2004 realizado en Berlín, se compone de noventa y nueve réplicas de lobos a tamaño real, y un muro de vidrio. Los animales representados que abarcan gran parte de la sala de exhibición, se encuentran muy cerca uno del otro en forma de manada, su movimiento parte desde el piso, para posteriormente elevarse por el aire formando una curva que descenderá gradualmente hasta chocar abruptamente con un gran muro de vidrio. Sin embargo, la acción no culminará ahí ya que podremos visualizar que los lobos que habían colisionado se levantan para volver a formar parte de la manada inicial.

En *Head on*, Cai expone su visión personal sobre el destino de la humanidad, incorporando la historia cultural de Alemania, por medio de analizar las tensiones entre el Oeste y Este de Alemania, que persisten aún después de la caída del muro de Berlín. El muro de vidrio es una alegoría visual de las barreras ideológicas, y el movimiento cíclico de los lobos que se confrontan de forma repetida



10. Cai Guo-Qiang, Head On, 99 replicas tamaño natural de lobos, vidrio, Alemania, 2006

muro, puede referir a la mentalidad colectiva que cegada ante la obstinación repite los mismos errores una y otra vez ignorando las consecuencias de sus actos.

b) Zhang Wang

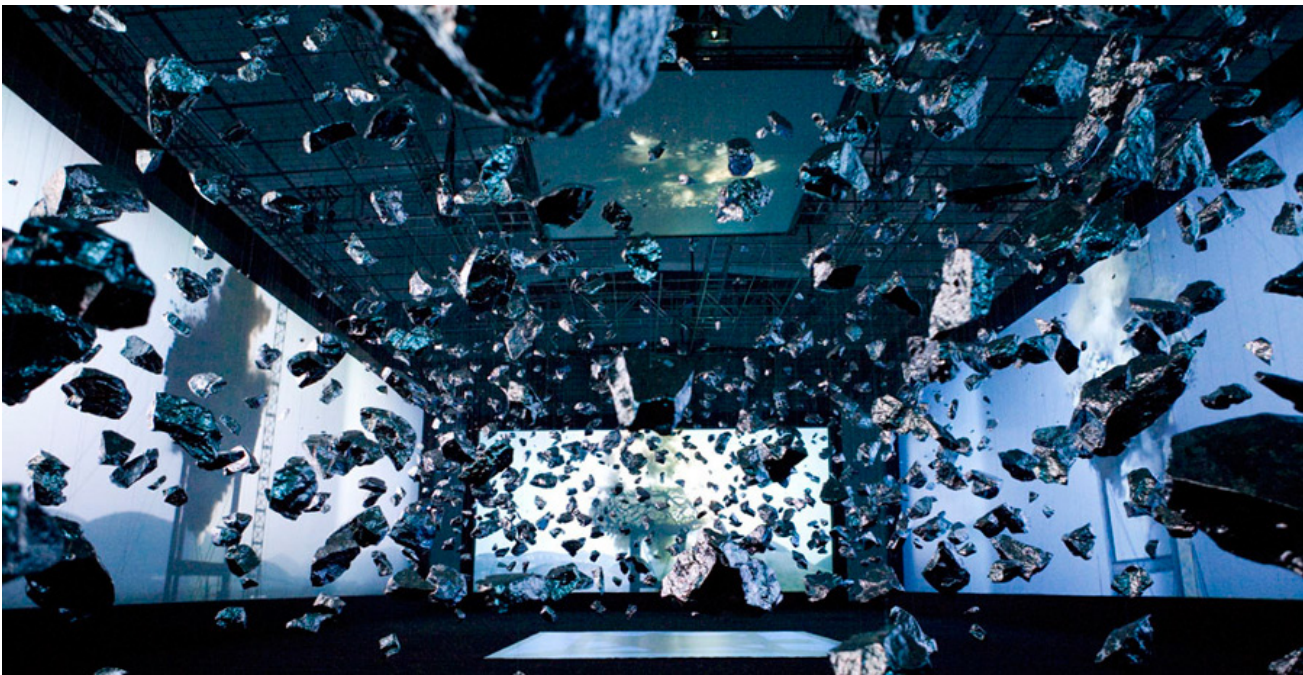
Es un artista contemporáneo chino que introduce al arte actual conceptos provenientes de la cultura tradicional de su país, como de la cultura Euroamericana. En su primera exhibición individual en Ullens Center for Contemporary Art presentó el proyecto *My personal universe*, 2011-2012, una instalación escultórica y de video que se constituye de seis videos en alta definición proyectados sobre pantallas gigantes, y 7000 replicas de piedras producidas en acero inoxidable, suspendidas por toda la sala de exhibición.

En el conjunto de videos proyectados se puede observar seis ángulos distintos el momento preciso de la detonación de una enorme piedra, acción que fue grabada a una velocidad de 2000 cuadros por segundo y alargada a tres minutos de duración en el proceso de post- producción. Asimismo, de los fragmentos de roca resultantes de la explosión de dinamita que fueron recolectados por el equipo de trabajo del artista se realizaron las replicas de acero que se exhiben en la sala del UCCA.

En este proyecto remite al momento de la creación del tiempo y el espacio, aludiendo al estado inicial, cuando se genera el universo. Zhang Wang propone indagar en éste fenómeno natural desde tres puntos de vista, el científico, filosófico y artístico. El primero de ellos, postula que la materia y la energía se encontraba contenida en una pequeña fracción, y que por una razón que aún desconocemos, comenzó a expandirse formando toda la vastedad del universo en el que habitamos. El segundo, estará ligando a la antigua filosofía china, y de forma más precisa al filósofo Laozi que se refiere a este fenómeno bajo el concepto de uno y mucho. Y el tercer, se basa en concebir la explosión de los frag-

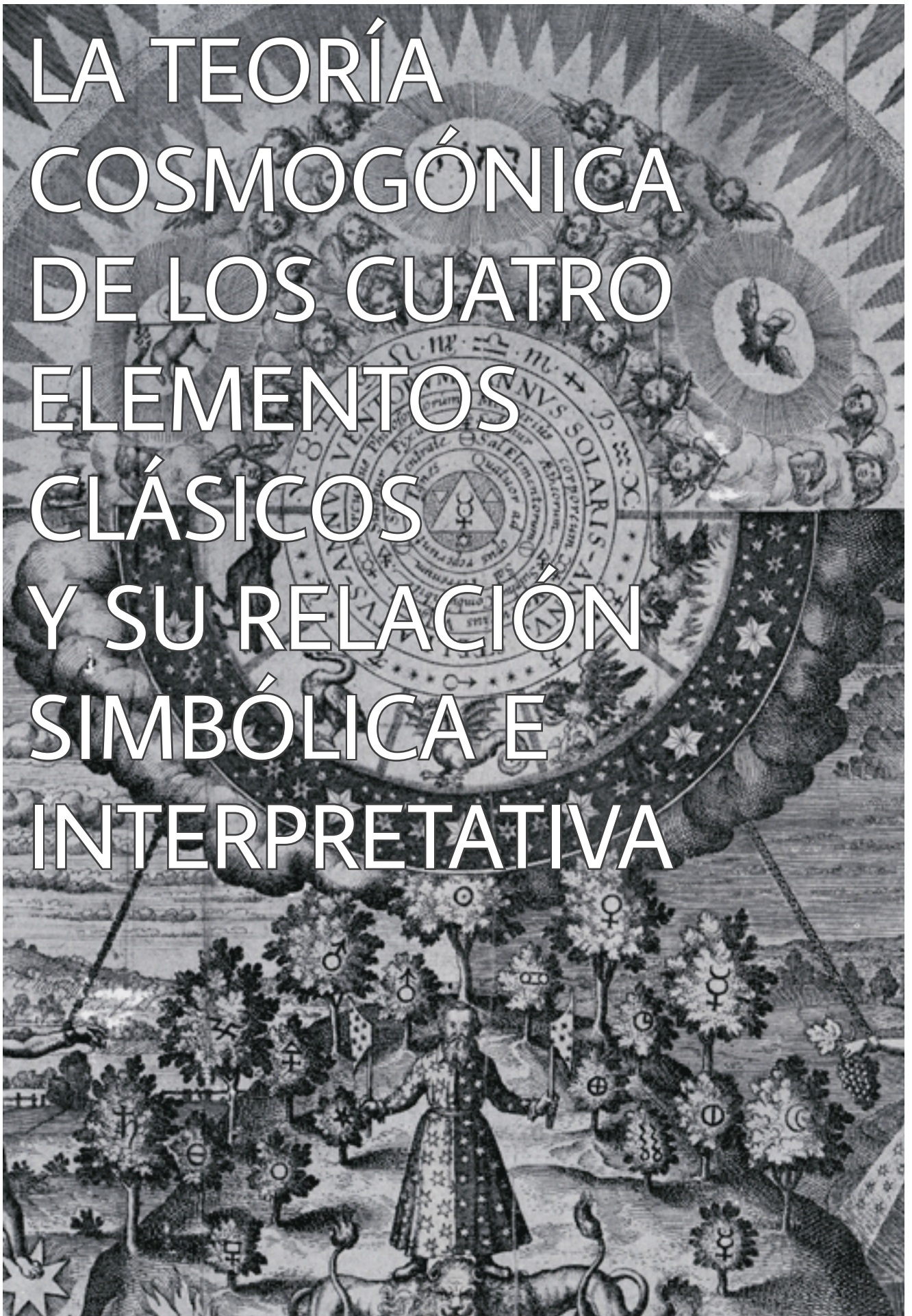
mentos de la roca visibles en el video, y emplazados sobre el espacio de la sala como una metáfora del génesis de la creación del significado y la forma de todas las cosas.

La explosión de la roca es posible concebirla como el nacimiento de las diversas formas que se expanden por el espacio de forma única e irrepetible, poblando un lugar que no existía hasta entonces. Además debido a que este fenómeno representa ante todo una reflexión en torno al entendimiento del mundo también marca el génesis de la conceptualización. En la cultura china a las rocas se les asigna un gran valor espiritual; a lo largo de la historia han sido pensadas bajo el principio del qi y energía vital, y son empleadas como objetos de meditación. La obra de Wang, sin duda hace un uso de la carga histórica asociada a la roca, sin embargo, contrariamente a lo que se podía pensar igualmente la modifica, al descontextualizar el material perecedero de la roca por el material imperecedero del acero.



11. Zhang Wang, My personal univers, 7000 réplicas de piedra de acero, 6 proyecciones de video, UCCA,201112

LA TEORÍA
COSMOGÓNICA
DE LOS CUATRO
ELEMENTOS
CLÁSICOS
Y SU RELACIÓN
SIMBÓLICA E
INTERPRETATIVA



LA TEORÍA COSMOGÓNICA DE LOS CUATRO ELEMENTOS CLÁSICOS Y SU RELACIÓN SIMBÓLICA E INTERPRETATIVA.

Soy lo suficientemente artista como para dibujar libremente sobre mi imaginación. La imaginación es más importante que el conocimiento. El conocimiento es limitado. La imaginación circunda el mundo.
Albert Einstein

En el capítulo previo se ha establecido el marco teórico de la instalación de arte con la intención de que el lector comprenda su amplia significación, y que a su vez este cúmulo de conocimiento le permita potencializar su experiencia estética al interactuar con esta clase de obras. También se ha mostrado que esta tendencia a pesar de ser un producto de la época contemporánea no excluye el análisis del pasado histórico. Por ejemplo, el trabajo de artistas como Zhang Wang o Cai Guo Quiang comprueba que la interacción entre el pasado y el presente no significa emplear viejos signos con nuevos medios tecnológicos, porque si bien es cierto que en estas obras observamos un gran despliegue de recursos técnicos es más importante que este tipo de obras producen nuevas formas culturales y métodos comunicativos, los cuales brindan perspectivas de análisis que habían sido desapercibidas anteriormente.

De esta manera las características inherentes a la instalación artística permiten que el espectador se ponga en contacto con el pasado histórico a través de su propia corporalidad y percepción individual, ejerciendo un cambio de paradigma en la forma que se aborda los estudios históricos en el arte, ya que se transcurrirá de una visión teórica y contemplativa a una activación de las redes históricas a través de la experiencia fenomenológica

Si en el origen de la instalación artística existía una actitud política que consistía en accionar la participación del espectador en el campo del arte con el objetivo de que éste participara igualmente en la organización de la vida social. Es factible pensar que la instalación artística enfocada al estudio de la antigüedad enfatiza el carácter polisémico de la historia y la importancia de la interpretación libre de ésta, debido a que siempre rodeará de incertidumbre la veracidad de la interpretación de los fenómenos históricos podemos emplear esta característica como un factor que nos ayude a comprender la clase de relaciones que se establecen entre nuestro pensamiento y visión de época con los símbolos culturales que persistieron vigentes por largas generaciones.

Este último punto es el tema que aquí pretendo abordar por medio de la teoría de los cuatro elementos clásicos, para ello es necesario enfatizar la relevancia histórica que posee el entorno natural no sólo como un espacio de interacción y de utilidad técnico-científico, sino también como un espacio de relevancia cultural y simbólica, ya que el entorno natural aún a pesar de no haber sido modificado por el humano, no representa un espacio vacío e inalterado. La naturaleza es ante todo un signo histórico, al que se le asocian conceptos ligados a un contexto cultural específico y a paradigmas de época.

Retomar la filosofía presocrática para plantear una relación con el arte contemporáneo y de forma más precisa, interpretar la teoría cosmogónica de los cuatro elementos representa un intento

por retomar lo valioso del pensamiento de los pueblos antiguos que es la imposibilidad de concebir una separación entre lo macro y micro porque la búsqueda del conocimiento siempre se encontraba ligada a la exploración subjetiva del individuo y las leyes que rigen el orden de la naturaleza, es por esta razón que estos pensadores abstraían el espacio natural atribuyéndole significados místicos o sagrados que reflexionaban a partir de su interacción directa con la naturaleza.

En la actualidad una de las características esenciales de la sociedad contemporánea es la manera en que todas las esferas del conocimiento han sido modificadas a raíz del sistema capitalista, siendo la transición de economías locales a una economía de mercados fundamental para la consumación de la sociedad de consumo y la ideología materialista. Es claro que vivimos en un entorno altamente tecnológico que nos permite un mayor control de los fenómenos naturales, y que facilita nuestra vida diaria. Sin embargo, de igual manera las tecnologías de la información y comunicación digital son empleadas como mecanismos de vigilancia y control de la sociedad, como ya ha sido analizado anteriormente por Gilles Deleuze en "Posdata sobre las sociedades de control"³⁵

Por lo tanto considero de suma relevancia reflexionar sobre la manera en que la instalación artística contribuye a la emancipación de los aparatos normalizadores, dado que configura un espacio de libertad de pensamiento en el que las aportaciones del espectador transforman la significación del producto cultural. Al mismo tiempo que las expresiones artísticas son el único espacio en el que es factible la generación de nuevas connotaciones culturales a partir de la confluencia de temporalidades discontinuas

2.1. Surgimiento de la teoría cosmogónica en Empédocles de Agrigento

Hace más de 2500 años de distancia, los primeros filósofos de Grecia clásica comenzaron la tarea por dilucidar las características que componen toda la naturaleza, a este grupo de estudiosos se les denomina "filósofos presocráticos" una categoría historiográfica que desliga las concepciones de estos pensadores de las concepciones provenientes de Sócrates.

La filosofía presocrática se caracterizó por examinar la *physis*, la naturaleza, el individuo, y el universo a partir de la cosmovisión mítica. En aquella época no existía una diferenciación entre la mitología, la ciencia y la filosofía, por lo que las conjeturas de estos pensadores son expresiones donde es imposible disociar las apreciaciones meramente científicas del conjunto de conocimientos culturales.

Proveniente de este periodo el filósofo Empédocles de Agrigento escribió los poemas "Las purificaciones" y "Sobre la naturaleza", este último donde postuló, por vez primera en la literatura occidental, la teoría cosmogónica de los cuatro elementos, un poema donde conjunta consideraciones místicas, filosóficas y científicas al respecto de la Naturaleza.

La comprensión del poema de Empédocles, como los textos presocrático en general, representan una ardua tarea de investigación, ya que a pesar de los avances en el campo de filología no existe la suficiente certeza sobre su correcta interpretación, en base a las siguientes consideraciones:

. Existen únicamente de forma fragmentaria.

³⁵ Deleuze Gilles , Posdata sobre las sociedades de control , , en Christian Ferrer (Comp.) El lenguaje literario, Tº 2, Ed. Nordan, Montevideo, 1991 << <http://www.fundacion.uocra.org/documentos/recursos/articulos/Posdata-sobre-las-sociedades-de-control.pdf>>> [Fecha de acceso 11 de Agosto del 2015]

. Inseguridad en la delimitación del fragmento, no existe certeza de si todos los fragmentos pertenecen al autor inicial o si fueron adheridos al transcurso de la historia.

. Ambigüedad en el significado, el sentido que se le atribuye a los textos puede ser una distorsión del significado original, debido a errores en la traducción del griego antiguo o interpretaciones erróneas.

Añádase a ello, que la teoría de los cuatro elementos sufrió diversos cambios a lo largo de la historia donde se han valorado distintos aspectos que han transformado la concepción inicial. Teniendo en cuenta esta serie de circunstancias se procederá primeramente a la descripción y análisis de los características más relevantes de la teoría original expuesta por Empédocles, para posteriormente dar un recorrido general sobre las alteraciones que sufrió a lo largo de la historia.

En primer lugar, es necesario reiterar que los dos poemas que se conservan de este autor únicamente persisten de forma fragmentaria, y aún más importante estos fragmentos fueron conservados por escritores posteriores. Además existen amplias razones para constar que pensadores destacados como Aristóteles, y su sucesor Teofrasto no sólo interpretaron de forma errónea las teorías presocráticas, sino que tergiversaron a conveniencia las contribuciones de sus predecesores.³⁶ La razón por la que las interpretaciones erróneas de ambos pensadores han poseído tal trascendencia puede estar influido porque diversos círculos intelectuales han comprendido toda la filosofía griega como un proceso evolutivo hacia el raciocinio, lo cual concedió a filósofos posteriores una autoridad infalible en la interpretación filosofía presocrática.

Así, sabido es que la teoría de las cuatro raíces³⁷ es un proyecto ecléctico donde Empédocles sintetiza y cuestiona las conjeturas cosmogónicas predecesoras (Tales de Mileto, Anaximandro, y Heráclito) porque éstas concebían un solo elemento como el fundamento de todas las cosas (Uno que todo), en cambio Empédocles expone la idea de un cosmos formado a partir de la interacción de cuatro elementos: aire, agua, fuego, tierra.

Este autor concebía que los sentidos humanos no poseen la capacidad de apreciar la realidad, postulando que cuando la actividad humana percibe nacimiento y muerte, en realidad, sólo se trata de la combinación y disociación de los cuatro elementos. Sin embargo, aunque a los elementos se les asignaba el principio por el cual se genera toda la realidad *arjé*, por sí mismos no poseían la capacidad de generar cambios; los elementos eran pensados como estructuras estáticas, que únicamente podían ser activadas a través de las tensiones internas entre potencias naturales: amor (mezcla / creación) y discordia (separación/ destrucción)³⁸

Si bien a través de esta teoría se pretendió explicar las leyes que rigen el entorno físico, así como el cuerpo humano. La intención de la conjetura inicial no era responder, en realidad, que es el todo, sino analizar la naturaleza desde el ámbito de lo sensorialmente perceptible. Con el fin de com-

36 Harold F Cherniss, *Aristotle's Criticism of Presocratic Philosophy* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1935; reprint: New York: Octagon Books, 1964) citado en Peter Kingsley, *Filosofía antigua misterios y magia*, Ed. Atalanta, 1995.

37 En su concepción este es el nombre que poseía esta teoría, posteriormente Aristóteles la designo como cuerpos elementales, denominación con la que se conoce hasta la actualidad. En este escrito se usará indistintamente raíces o elementos, dado que el último término ha sido adoptado culturalmente desde un largo periodo.

38 La primera filosofía que introduce consideraciones éticas en el ámbito de la naturaleza.

prender este último punto es necesario delimitar cada uno de las características fundamentales de la teoría para facilitar el entendimiento del conjunto.

2.1.1. Correlación entre divinidades y elementos.

Uno de los aspectos primordiales de esta teoría lo constituye que cada una de las raíces designa una divinidad:

Oíd primero los nombres de las cuatro raíces de todas las cosas:
Zeus, deslumbrante; Hera portadora de vida; Aidoneo³⁹, y
Nestis, que humedece las fuentes de los mortales con sus lágrimas.

La correcta correspondencia entre elementos y dioses es uno de los aspectos donde se ha generado mayor discrepancia. Si bien, no representa ninguna dificultad identificar a Nestis con el agua, representa una mayor dificultad categorizar las correspondencias de Zeus, Hera, y Aidoneo. Autores antiguos referían a la siguiente correspondencia: Zeus- fuego, Hera-Tierra, y Hades- Aire, interpretación que proviene de Teofrasto. En el siglo pasado se postuló la combinación: Zeus- aire, Hera- Tierra, y Hades-Fuego. Posteriormente en recientes interpretaciones la combinación Zeus- Fuego, Hera- Aire, y Hades- Tierra goza de mayor aceptación. Dada la gran diversidad de teorías a continuación se revisará cual es la correcta correspondencia de las divinidades en base al estudio *Filosofía Antigua, misterios y magia*, 1995 realizado por el doctor en filosofía Peter Kingsley.

El elemento aire ha sido situado con frecuencia bajo el término de *aer*, la etimología de la palabra moderna "aire". No obstante, en el texto escrito por Empédocles se le designa solamente en un caso bajo la palabra de "cielo" *ouranos* y en los demás casos con la palabra de *aither*.

En la literatura griega arcaica y en la tradición poética hasta el siglo IV. a.C. éter-*aither* era el término básico para designar lo que hoy en día llamamos aire. Por su parte *aer* era en un principio tan sólo un ejemplo muy aislado de aire: niebla o "nube oscura" Después del siglo IV. a.C. *aer* paso de designar la atmósfera vaporosa a la atmósfera en general, al mismo tiempo que el significado de *aither* fue empleado para la designación de la región más alta del aire. Posteriormente estos términos sufrirán aún mayores cambios con los Estoicos, así como en el uso popular de estos términos en Grecia antigua. Por ejemplo, Aristóteles al analizar la teoría de Empédocles emplea indistintamente *aither* o *aer*, ya que éste último se utilizaba coloquialmente para referirse al aire.

Un elemento que constata que en la teoría cosmogónica inicial se emplea *aither* para referirse al elemento aire, y *aer* para designar otro concepto se encuentra presente en el fragmento 38 (se explica la conformación del Universo por medio de los cuatro elementos) donde se cita el "húmedo *aer*", éste último, es un término que Empédocles retoma de los textos provenientes de sus predecesores: Homero y Hesíodo, los cuales empleaban este concepto para referir a los "vientos que soplan con humedad", es decir, a la niebla o nubes. Por ende, *aer* no representa un elemento, en realidad corresponde al proceso de evaporación de humedad como resultado del calentamiento del agua bajo la incidencia del sol. Esta interpretación que coincide con la analogía que realiza el Filón sobre los baños de agua caliente como prueba del nacimiento de la tierra y el mar en la teoría de Empédocles,

39 H. Diels, Die Fragmente der Vorsokratiker, ed. W. Kranz citado en Ibíd, pag.32

Proveniente de este libro se señala que Aidoneo era un sinónimo común para referirse a Hades

y con Séneca que también cita a este autor cuando describe a las aguas termales como producto de los fuegos internos que brotan del centro de la tierra.

Como se puede constatar en los descritos de Séneca y el Filón *aer* explicaba el fenómeno del vapor o vaho que surgía de la ebullición del agua a causa de los fuegos subterráneos. Sin lugar a dudas esta explicación es totalmente coherente con el contexto geográfico cercano a Empédocles; en el terreno volcánico de Sicilia existían diversas fuentes termales de agua caliente que eran ampliamente conocidos en la Antigüedad por el vapor que generaban. Por lo tanto puede sintetizarse que en la teoría inicial se concebía una clara diferencia entre el término *aer* el cual únicamente determinaba la niebla o vapor, y *aither* que definía todo el aire que existe en la atmósfera terrestre y en el universo.

En base a lo anterior se puede descartar la versión que afirma a Hera como la divinidad correspondiente al aire, porque la razón principal de esta asociación se debía a la equiparación con el término *aer*. Hera no presenta ninguna relación con *aither*, la única relación que mantuvo con el elemento aire fue a través de los estoicos que la comprendían bajo el término *aer*. A su vez también carece de sentido la versión neoplatónica que equiparó Hades con el *aither* dado que reflejan regiones totalmente opuestas. Como hemos visto *aither* representa en Empédocles la región del cielo, lugar asociado a la libertad ausente de suplicio, mientras que Hades en la mitología griega alude al dios del mundo subterráneo, la región de la muerte por excelencia.

Así que una vez que hemos descartado a Hera y Hades deberemos adentrarnos en el contexto cultural de la época para de esta manera descifrar la correcta correspondencia con *aither*. Anterior a la existencia de Empédocles, existía una tradición cultural que asimilaba al *aither* con Zeus, ya que desde la época de Homero⁴⁰ hasta la conclusión de la Antigüedad se creía que en el alto del cielo era el lugar que le pertenecía a Zeus.

El propio Empédocles (...) aplicó al aire el epíteto tradicionalmente reservado para Zeus. En el decisivo fragmento 6, su descripción de Zeus como <<brillante>> concuerda exactamente con su insistencia, en otros pasajes, en la brillantez del elemento *aither*⁴¹

Este epíteto que empleó el autor para describir a Zeus puede parecer una prueba insuficiente, sin embargo, recordaremos que Empédocles decidió escribir en verso por lo cual el sentido de algunas acepciones deben haber sido empleadas en un sentido poético y no literal. Anteriormente nos hemos percatado que Empédocles utilizó las convenciones culturales de los poemas homéricos y hesiódicos como punto de referencia, por lo que no resulta extraño pensar que en este fragmento Empédocles denomina al aire de la misma manera que Homero aludía a Zeus.

Autores como H. Diels (fue un alemán estudioso de la Grecia clásica) ya habían expuesto el notable paralelismo de algunos fragmentos de Empédocles con alusiones homéricas; críticos posteriores constataron que esta correspondencia no sólo era intencionada, también cumplía un papel preponderante en la correcta comunicación de la teoría cosmogónica. Rememoremos que en casi todas las etapas de la historia griega el común de la población apreciaba la épica homérica, tomando en cuenta ello resulta congruente que Empédocles empleará términos de antecedente homérico

⁴⁰ En el décimo sexto canto de la *Íliada*, Homero confiere la posesión del "ancho cielo a Zeus" (Il.:=, 189-195)

⁴¹ *Ibid*, pag. 71

con la intención de evocar a escenas o ambientes relativos al ámbito de la palabra. Por consiguiente todo señala que el fragmento 6 alude a la correlación Zeus-*aither*.

Por medio del análisis de la alusión poética del fragmento 6 hemos podido acceder a una explicación más fiable del significado del elemento *aither* como analogía de Zeus. A continuación, retomaremos de nuevo el mismo fragmento porque además de la analogía previa también contiene información importante sobre la identificación de Hera:

“En el fragmento 6 Empédocles se refiere a Hera con el epíteto de “fértil”. Se trata de un epíteto reservado por los Hesiodicos y en los poemas homéricos, a la tierra y a su fertilidad”⁴²

Una vez más nos encontramos con una alusión indirecta que equipara a Hera con la tierra. Previamente a la asociación que existía de *aer* con Hera, la identificación de Hera con la tierra era común en círculos de estudio donde probablemente Empédocles se vinculó. A su vez el culto a la divinidad Hera estaba relacionado tanto a la fertilidad humana como a la cosecha de tierra al oeste de Grecia, lo que refuerza esta teoría.

Es el turno de analizar a Hades. Aunque en algunos escritos se alude como <<terrestre>> este adjetivo sólo era empleado cuando se hablaba de él en relación a los dioses celestiales del Olimpo. Añádase a ello que en la tradición cultural griega la tierra era representada como un lugar personal y palpable, a diferencia de Hades que todas las veces se le describía “bajo tierra” y era conocido como un lugar aislado y distante.

A pesar de lo anterior, existe una importante discrepancia sobre la identificación de Hades con el fuego, que se genera a partir de una versión que determina que Empédocles explicó la existencia de una zona del cielo compuesta únicamente de fuego. Con el fin de esclarecer esta discrepancia deberemos de analizar la parte donde Empédocles describe el proceso de formación del universo porque en ella es donde proviene el concepto del “hemisferio de fuego” que se asocia a esta versión.

En el fragmento original Empédocles planteó que antes de la conformación del universo sólo existía únicamente una masa: *aither* fue el primer elemento que se separó de ella, elevándose hasta llegar al cosmos. De *aither* sobrevino el fuego que también se elevó al cielo, y se esparció por éste creando el hemisferio de fuego. Más, *aither* se mezcló con el fuego provocando la cristalización del cielo, otorgándole un aspecto brillante. En el proceso de combinación surgieron las estrellas, ya que algunas masas de fuego quedaron atrapadas en el cielo. Posteriormente, la gran cantidad de fuego presente en el cielo comenzó a generar una desestabilización, provocando la inclinación del polo celeste, y con ello el hemisferio de fuego se concentró en una gran llamarada esférica que creó el sol. También esta acción supuso la conformación de los planetas y la luna, los cuales quedaron incorporados a la órbita del sol.

En base a ello no existen razones para aceptar la versión relativa a Teofrasto que supone la existencia de un hemisferio celestial de fuego, en realidad, el único momento en donde se presentan estas características es en el lapso donde se conforma el universo. Sin embargo, a partir de esta información aún no es posible concluir de forma definitiva que Hades representa la divinidad correspondiente al fuego, ya que Empédocles concebía al sol como la muestra más relevante del fuego elemental en el mundo, y parece no existir relación alguna entre el mundo subterráneo y el sol.

42 *Ibíd*, pag. 73

De nuevo es necesario emplear un fragmento escrito por Empédocles referente a la creación de los antecesores del género humano, para resolver la controversia:

El fuego, empujando hacia arriba desde las profundidades de la tierra << levantó los ignorantes retoños>> de la humanidad y los abandonó -- sin todavía diferenciarlos sexualmente -- sobre la superficie de la tierra mientras se apresuraba hacia los cielos para unirse al fuego que allí se acumulaba.⁴³

Algunos escritores han analizado que este fragmento puede referir a un momento previo a la creación del sol o la luz porque aparentemente los prototipos humanos ascienden a la superficie terrestre a través del fuego proveniente de las profundidades de la tierra, región perteneciente al reino de Hades, lo que supondría que todo tipo de luz del universo proviene del mundo subterráneo.

Asimismo, el filósofo Jean Bollack ya había analizado que en otro fragmento transmitido por Proclo, Empédocles emplea la frase << hay muchos fuegos ardiendo>> que evoca de forma clara a un conjunto de palabras que empleó Homero en el octavo canto de la *Ilíada*:

Encendamos muchas hogueras que ardan hasta que despunte la aurora, hija de la mañana, y cuyo resplandor llega al cielo.⁴⁴

Por medio de este pasaje es posible establecer un claro vínculo entre << hay muchos fuegos ardiendo>> y << cuyo resplandor llega al cielo>> el contexto histórico, y mitológico apunta a que la concepción de fuegos internos en movimiento hacia el cielo es totalmente congruente con la condición geográfica y geológica que coexistió en Sicilia. Aunado a que en la mitología clásica: del oeste griego como en la mitología oriental la idea del mundo subterráneo como lugar de origen del sol era renombrada.

De igual manera es bien conocido que Empédocles empleó la expresión << Arden muchos fuegos bajo la superficie>> aludiendo tanto a la magma que corre por debajo de la tierra como a la región de Hades.

Ahora bien, en dos ocasiones Empédocles se refiere al fuego bajo el nombre de Hefesto, algo que aparenta contradecir la asociación Hades- Fuego. Sin embargo, a pesar de que en un fragmento se refiere a Hades como sinónimo de la muerte y la destrucción, en otro detalla como el fuego auxilio a Afrodita en la creación el mundo. Por consiguiente, en este fragmento no tendría sentido asociar al fuego con Hades, más si con Hefesto. En ciertas regiones del oeste Grecia se veneró al dios Hefesto, el artesano, una divinidad sin linaje griego ligado al fuego subterráneo o volcánico. Igualmente, se creía que esta divinidad vivía en el Monte Etna de Sicilia donde tenía su taller.

Por lo anterior, se concluye que Empédocles confirió al fuego una sofisticada significación dual: como fuerza destructiva representada por Hades, y como poder creativo a través de la figura de Hefesto. Sin lugar a dudas, esta deducción es una conclusión sorprendente que ejemplifica el importante nivel de abstracción que alcanzo Empédocles con la formulación de esta teoría.

43 *Ibíd*, pag.85

44 *Ibíd*, pag. 87

2.1.2. Análisis del contenido de la teoría de las cuatro raíces

La teoría cosmogónica de las cuatro raíces representa un producto ecléctico que conjunta a través de la expresión poética la mitología y el logos. En ella Empédocles teoriza los procesos físicos y químicos presentes en la naturaleza en base a la mitología de la época y desde el ámbito de lo sensorialmente perceptible.

El filósofo de Agrigento, concibió a cuatro elementos como los componentes fundamentales de las que se constituyen todas las cosas; fuego, aire, tierra, agua. Dentro del esquema cuaternario, cada uno de ellos tiene el mismo origen, antigüedad, y fuerza, más cada uno de ellos posee una forma y función distinta, donde se contemplan momentos en los que cada elemento respectivamente ejerce predominio sobre los otros. A su vez, cada elemento es homólogo a una divinidad; Zeus- *aither*, Fuego- Hades / Hefesto, Nestis- Agua, Tierra- Hera. Anteriormente, exploramos los motivos por los cuales decidió emplear tales correlaciones, y que significación tienen en específico cada una de ellas. A continuación aunaremos sobre la formación del cosmos empedóclico a partir de las tensiones afectivas Amor/Discordia, pero antes de ello explicaremos la relevancia de la cuaternidad en la teoría.

A diferencia de lo que algunos autores han manifestado, la elección de cuatro raíces en Empédocles no se debe a una simple combinación arbitraria de teorías previas (adición del elemento tierra) dado que existen varios indicios de que esta elección mantiene un lazo con la escuela pitagórica. Diversos textos refieren que Empédocles fue alumno de pitagóricos⁴⁵, los cuales concebían los primeros cuatro números como la raíz de todas las matemáticas, ya que la suma de ellos genera el número 10, un dígito al que asociaban con el Todo, y la perfección $1+2+3+4=10$ (*tertraktys*) Así es posible deducir que en la teoría de las cuatro raíces los elementos son entendidos como una unidad, porque a pesar de que las raíces poseen funciones distintas cada uno de ellos posee la misma relevancia en el conjunto.

Precisamente en la unidad de los elementos es donde deriva la formación del cosmos, ya que la tendencia a la unión o separación provocará que primero por medio del amor se genere un orden perfecto, en donde todos los elementos se ensamblan de forma armónica, generando la esfera *sphairos* (griego) un concepto que tiene origen con Parménides y que se refiere a una mezcla auto-suficiente, equilibrada, y perfecta. No obstante, el orden armónico es pasajero porque la discordia comienza a generar que la esfera se desintegre, provocando la generación del cosmos y por ende de todas las formas que existen en la naturaleza. En dicha concepción, este proceso se repetirá de forma cíclica e indeterminada, porque todo en la naturaleza tiende a la unión y separación a través de los afectos.

Es importante mencionar que el anterior proceso debe entenderse como un cambio necesario y cotidiano que se presenta tanto a niveles macroscópicos como microscópicos⁴⁶, el cual no extermina por el todo al contrario afecto, sino que se concibe únicamente como un periodo de predominio de un afecto sobre el otro.

45 Anteriormente expuse, algunos ejemplos sobre la relación de la teoría de Empédocles con la mitología pitagórica. Por ejemplo, la correlación Hades-Fuego deriva de dicha fuente

46 Según esta concepción, la salud estaba determinada por los elementos. Posteriormente, este pensamiento poseerá mayor relevancia como fundamento de la medicina.

2.2. Historia cultural de los elementos, de Empédocles al desarrollo de las ciencias modernas.

Por medio del anterior apartado se profundizó en el significado de la teoría inicial de las cuatro raíces, postulada por Empédocles de Agrigento en el siglo V a.C. a continuación realizaré un análisis de las importantes modificaciones que ha sufrido la teoría a lo largo de su extensa historia.

Como veremos a continuación, la teoría de los cuatro raíces inicial cobrará una fundamental relevancia en Grecia clásica por cerca de 2000 años, ya que ella representará el pilar conceptual de toda la Filosofía cosmológica. Posteriormente será retomada por la alquimia donde se conjuntara con conceptos míticos y mágicos. Por último, finalizará su validez científica con el surgimiento de las Ciencias naturales hacia 1800 con los experimentos de Lavoisier y Carnot.

Dada la gran diversidad de modificaciones que fueron formuladas a lo largo de la historia cultural de los elementos, en este texto se revisarán únicamente las dos siguientes teorías:

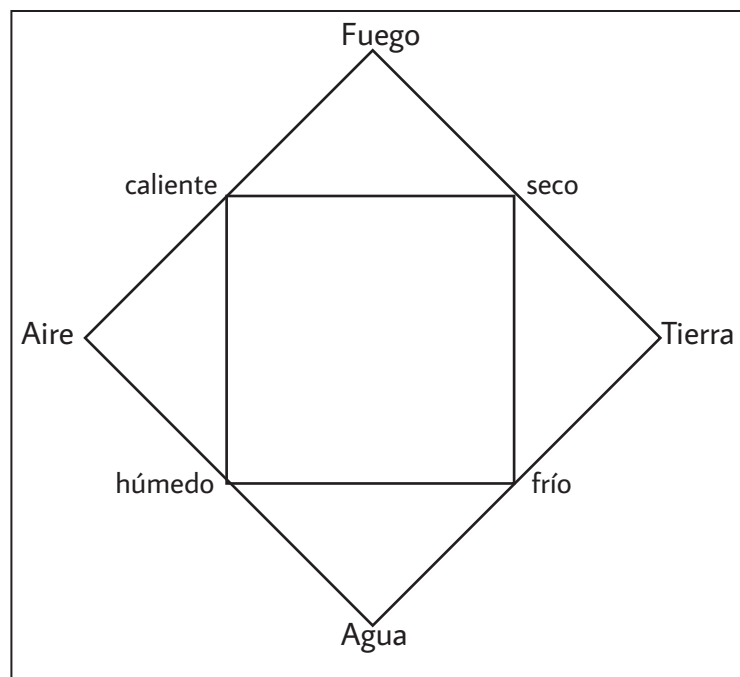
. Visión de Aristóteles: sintetiza y objeta la conjetura proveniente a Platón, una acción fundamental ya que por una parte supone el punto cúspide de la transición de la visión mitológica a la filosófica, y por otra parte las alteraciones que formula representan el fundamento conceptual en el que se basará la Física hasta la llegada de Newton.

. Teofrasto Paracelso: En los inicios de la Edad Moderna este notable alquimista, médico, y astrólogo vuelve a conjuntar la filosofía de la naturaleza, la medicina, y el lenguaje simbólico proveniente de la teoría de los cuatro elementos. Esta teoría determinará los posteriores experimentos de la Alquimia, mismos que tendrán una notable importancia en el surgimiento de la química moderna.

2.2.1. Los cuatro elementos según Aristóteles.

Si en Empédocles los elementos eran entendidos como origen o matriz de toda la naturaleza, por el contrario en Platón cómo posteriormente en Aristóteles, los elementos son comprendidos como los cuerpos más simples que se emplean en la creación de organismos vivos, representado la categoría más baja de una amplia escala, en tanto que arriba de los cuatro elementos existen otras sustancias de mayor relevancia, ordenadas consecutivamente de menor a mayor envergadura hasta finalizar con la formación de seres vivos.

Aristóteles a diferencia de Platón creía que las características sensibles de los elementos no son cualidades que surgen a partir de ellos, más bien constituyen sus propiedades inherentes. A partir de este pensamiento los cuatro elementos surgen y son estimulados a partir de dos tipos de relaciones: combinación y de movimiento. La primera de ellas se genera a partir de las cualidades caliente/frío y húmedo/seco (establecidas anteriormente por Zenón de Elea) y la segunda caracteriza a los elementos por medio de los contrarios ligero/ pesado.



1. Correspondencia física entre elementos, versión de Aristóteles

La Física de los elementos en Aristóteles se caracteriza por la existencia de dos tipos de movimientos simples: circular y rectilíneo, el cual sólo se produce a partir de líneas simples. La importancia de la clase de movimiento radicaba en que Aristóteles creía que todo ser en la naturaleza posee inherentemente las cualidades del movimiento que produce: movimientos sencillos determinarían a los cuerpos más simples. De lo anterior se delimita que el movimiento del éter es circular, de la tierra central, y el fuego hacia los costados. Por consiguiente, el fuego es ligero porque su tendencia es hacia arriba, y la tierra pesada porque su origen está en el centro del universo, con respecto a agua y aire son tanto pesados o ligeros dependiendo de su posición con tierra y fuego, ya que al igual que en la teoría de Platón constituyen elementos mediadores entre la tierra y el fuego.

En cuanto a las formulaciones de la química de los elementos es necesario esclarecer cual es la función de los opuestos caliente/frío (activas) y húmedo/seco (pasivas) que determinan a los elementos. Para Aristóteles el sentido del tacto es el sentido básico que todo organismo vivo posee, siendo éste esencial no sólo en la búsqueda de alimento, sino también en la nutrición como conservación. A diferencia de nosotros que relacionamos la alimentación en el sentido visual y del gusto, Aristóteles creía que todos los cuerpos orgánicos buscan alimentarse de la cualidad que les hace falta en su cuerpo. Por ejemplo, la sed proviene de la necesidad de húmedo y frío.

Bajo esta concepción las características de las cualidades de los opuestos son las propias características de nuestro cuerpo al interactuar con ello. Por ello, cuando el cuerpo experimenta una de ellas el cuerpo adquiere dichas cualidades, ya que Aristóteles continúa la concepción inicial de Empédocles, donde estipulaba que sólo se puede percibir la cualidad de un elemento por medio de su igualdad (fuego con fuego, *aither* con *aither*, tierra con tierra, y agua con agua)

En la química de los elementos las cualidades pasivas no tienen ninguna tendencia de generar formas determinadas: y no conservan sus propios límites, ya que al contacto entre sí se juntan en una sola cosa. En cambio, las cualidades activas son la capacidad de esta sustancia de ejercer efecto sobre otra, puesto que se concebía que tiene la posibilidad de separar y diferenciar.

Otro punto a destacar es que la versión de Aristóteles es ciertamente una teoría de los cinco elementos, a pesar de que no existe ningún fragmento donde exponga literalmente tal correspondencia, el éter se diferencia de todos los elementos gracias a que tiene la capacidad de moverse circularmente, en tanto que representa la materia divina, el cuerpo primero, y eterno. Anteriormente a esta versión, la teoría cosmogónica ya había experimentado una derivación a los cinco elementos, cuando Platón agregó la figura del dodecaedro como imagen del universo, algo en lo que ahondaremos en el subcapítulo de la representación visual de los elementos.

2.2.2. Los cuatro elementos según Teofrasto Paracelso.

En la versión de este autor podemos observar una importante influencia de la teoría de los elementos de Aristóteles y de las profecías de índole populista. En la praxis alquimista se creía que el corpus de todas las cosas provenían de los componentes *sulfur* y *mercurius*, a los cuales Paracelso agregó la sal.

Desde su origen, específica que su concepción de los elementos se trata de una teoría sobre la medicina, y su conexión con la astrología y la alquimia. Según Paracelso los procesos fisiológicos son la raíz en la que se basa la alquimia, porque la alquimia intenta reproducir los procesos naturales. En lo concerniente a la astrología, su relación con la medicina proviene de la creencia de que el ser humano es un microcosmos, y por ello sus procesos fisiológicos son una analogía de los astros, que a su vez influyen en el cuerpo humano. De esta manera el médico debe de ser también astrónomo y astrólogo porque a partir del estudio de los movimientos y fenómenos de los cuerpos celestes puede establecer la correcta correlación con el cuerpo humano, y así detectar el estado de salud del mismo.

Dentro de su teoría distingue entre *primera materia*, y *última materia*. La primera de ellas es una variación de la primera materia de Aristóteles, la cual como lo hemos visto se trata de una tabla jerárquica de las sustancias esenciales. Paracelso está de acuerdo con esta formulación, únicamente que para él los seres orgánicos no representan el primer lugar de la jerarquía, sino una posición intermedia. Por otro lado, la última materia son los productos finales que se generan a partir de la descomposición de sustancias, en el proceso de separación alquimista.

La *última materia* son sal, sulfuro, y mercurio, que no se caracterizan como elementos, más bien representan partes integrantes en todas las sustancias. Según Paracelso, estas sustancias eran activadas por un factor exterior y autónomo llamado astral, que desprende las sustancias de la unión en que se encontraban, y provoca la creación de seres autónomos. En el contexto de la medicina esto creará las enfermedades, por lo que el médico debe comprender en que va convertirse una sustancia, con el objetivo de reducir esta tendencia a través del uso de fármacos.

La naturaleza es vista como la tensión entre engendrar y separar, donde los primeros productos que surgen de la separación son los cuatro elementos, a los que se les llama *madres*. Bajo esta concepción primero los elementos son la matriz, luego alimento para su descendencia, al igual que medios vitales. Además, "para Paracelso la teoría de los cuatro elementos representan un animismo, ya que para él esta tiene que ver con la teoría de los cuatro espíritus elementales, los cuales son, para

la tierra, los gnomos, para el aire las sílfides, para el fuego las salamandras, para el agua las ninfas"⁴⁷

2.2.3. Desenlace de la teoría de los cuatro elementos en el surgimiento de las Ciencias Naturales.

Sabido es que el surgimiento de las Ciencias Naturales provocó la desvalorización y eventual desuso de la teoría de los cuatro elementos, esta acción fue un proceso paulatino que no puede ser acotado a un científico o fecha específica. Por ejemplo, en el contexto de la Física esta teoría fue desacreditada al término del S.VII, entretanto en el ámbito de la química tendrá vigencia hasta el S.XVIII.

Al principio, los descubrimientos de Galileo concedieron a la Mecánica el papel de una teoría de la naturaleza, sin embargo, dada la área de estudio prácticamente no fue afectada la visión vigente sobre los fenómenos químicos. El desarrollo de la Mecánica fue retomado por Descartes que empleó sus principios para la concepción de Filosofía Natural. Posteriormente con Newton supuso la desacreditación del movimiento natural o lugar natural aristotélico, y además se vino abajo la visión de la localización de elementos en áreas determinadas porque se comprobó que no existía un centro predominante, ya que cada masa posee su propio centro de gravedad.

También con los avances de la Mecánica fue abolida la concepción de objetos pesados o ligeros, dado que todas las sustancias son relativamente ligeras o pesadas en base a su correlación. En síntesis el surgimiento de la Física moderna supuso que las sustancias fueran por primera vez comprendidas únicamente desde el punto de la masa, lo cual no dio punto final a las concepciones relativas a las sustancias, pero sin duda ejerció un fuerte golpe en contra.

Justamente en el ámbito de la Química continuaron siendo importantes las características que se creía poseían las sustancias, algo que puede ser constatado por los 200 años que duró el proceso de transformación de la alquimia a la Química. El primer cambio importante que representó este proceso fue la finalización de la idea de una química de transmutación (de raíz aristotélico como de la alquimia) ya que para la Química moderna sólo existe separación o unión de sustancias, no transformación recíproca de elementos.

Inicialmente los primeros críticos de la teoría de los cuatro elementos fueron Helmont o Boyle y después Lavoisier, quién es considerado uno de los pioneros de la Química moderna. Las investigaciones de estos autores fueron muy relevantes porque quitaron el halo de validez que rodeaba a la teoría de los elementos, desde la antigüedad. A partir de sus experimentos fue demostrado que los elementos clásicos no son propiamente sustancias elementales, son compuestos que se producen como el resultado de diversas mezclas. Por ende, no son elementos primigenios como se concebía anteriormente, en realidad representan cuerpos múltiples, diversos, y cambiantes. Es así, como la concepción antigua de los elementos pierde su validez, y con ello los elementos clásicos pasan de ser sustancias entendidas a partir de la experiencia de lo sensible a ser comprendidos únicamente por medio de las leyes científicas.

2.3. Representación visual de la teoría de los cuatro elementos

A través de los párrafos anteriores se ha pretendido sintetizar las características más relevantes de la teoría de los cuatro elementos, desde su origen con Empédocles de Agrigento hasta su paulatino

47 Böhme Gernot, Böhme Harmut, Fuego, Agua, Aire, Tierra, Una historia cultural de los elementos, Ed. Herder, 1998

abandono sociocultural con la aparición de las Ciencias Naturales. En este proceso hemos podido apreciar algunas de las más importantes interpretaciones filosóficas y prácticas protocientíficas que han sido formuladas a lo largo de su extenso periodo de duración. A pesar de ello aún no se ha tratado en este trabajo un aspecto de suma relevancia para nuestra área de estudio, la representación visual de los elementos. La historia iconográfica de los elementos clásicos es un episodio de gran duración, que no fue supeditado a pesar de su invalidación científica. Después del S.XVIII continuó teniendo vigencia en tradiciones cotidianas y en el ámbito del arte. Por tal motivo, este apartado está destinado para indagar en las imágenes que he considerado más representativas en base a dos consideraciones:

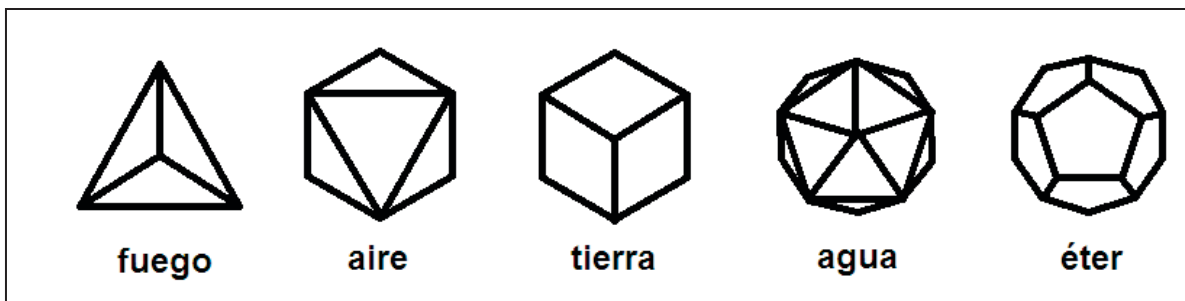
2.3.1. Relevancia histórica: La representación de los cinco cuerpos primigenios platónicos

Es posible considerar esta representación visual como la primera imagen verificable por la cual se pretendió dotar de forma a los elementos clásicos. Anteriormente con Empédocles sólo encontramos información donde el autor se refiere a la naturaleza esférica de la tierra, más no existe información alguna sobre la representación visual de los elementos. Paradójicamente, el modelo de Platón representa la negación de la cuaternidad, una propiedad fundamental en la teoría original.

Según Platón, existen cinco cuerpos que representan los cuatro elementos clásicos y el universo mismos que son comprendidos como esquemas que determinan el límite de los cuerpos. La forma de los cinco cuerpos es importante en cuanto todas estas formas provienen de la misma estructura geométrica (Poliedros regulares convexos)

Los cuerpos platónicos surgen de la combinación de triángulos equiláteros (a excepción del cubo que se forma de cuadrados) porque Platón consideraba que estas formas geométricas son las únicas que pueden dotar de estructura a los cuerpos, es por dicha razón que describe la formación de un cuadrado por medio de cuatro triángulos por cara.

La composición geométrica de los cuerpos platónicos fue determinada por Platón en función de que el conjunto de formas generará equilibrio. Cada uno de los correspondientes triángulos que conforma la estructura de los cuerpos representa formas de estabilidad en el centro interno de cada uno. El fundamento de ello consiste en que Platón planteaba que sólo puede producirse la primera materia (materia fundamental) cuando el movimiento desordenado que se encuentra al interior de la <<nodriza del devenir>> (caos dinámico) se equilibra; asimismo, también se contempla que una vez surgida la primera materia los cuatro elementos pueden separarse por el mismo movimiento de la <<nodriza del devenir>> siendo la única consideración para que se efectúe este proceso, el que los cuatro elementos se encuentren primeramente consolidados.



2. Correspondencia entre los elementos clásicos, y su forma geométrica, versión de Platón.

2.3.2. Teoría de los cuatro humores

Proveniente de la época del médico y filósofo Hipócrates, deriva el esquema cuaternario que determina la doctrina de los cuatro humores, una creencia médica que permaneció vigente hasta el S.XVIII. La patología humoral es conocida a partir de Galeno, que la atribuye a Hipócrates, sin embargo, dado que no existen pruebas concluyentes que den cuenta de su autoría resulta más adecuado afirmar que esta teoría se genera por medio de las concepciones que se retoman y se adhieren a la tradición de Hipócrates.

Esta propuesta médica se basaba en la concepción platónica que comprendía el cuerpo (microcosmos) como una imitación del todo (macrocosmos), con respecto a esta creencia la tarea de la medicina antigua residía en reconocer la sintomática natural para posteriormente emplear medios naturales en su tratamiento, ya que tanto en la salud como en la enfermedad el humano posee un relación intrínseca con su entorno natural.

Existen cuatro órganos cardinales que segregan respectivamente los humores sangre, flema, bilis amarilla, y bilis negra, que de igual manera forman los elementos aire, tierra, agua, fuego. Por consiguiente se producen las respectivas relaciones: flema-cerebro- agua, sangre-corazón-aire, bilis amarilla-hígado-fuego, y bilis negra-bazo-tierra. En dicha concepción a los humores se les asignaba una época específica del año y una edad determinada del humano.

“a la sangre cálida y húmeda (de carácter <<aéreo>>) corresponde la primavera y la niñez; a la bilis amarilla, cálida y seca (de índole fogosa) corresponde el verano y la juventud; a la bilis negra, seca y fría (<<terrosa>>) corresponden el otoño y la edad adulta: la flema fría y húmeda (<<acuosa>>) está en relación con el régimen invernal y senil”⁴⁸

A este sistema tetrádico de la medicina le fue adherido la creencia de que el hombre representa el fuego (seco/caliente) y la mujer el agua (húmedo/ frío) Siendo una idea que ha tenido una importante repercusión histórica.

2.3.3. Un programa iconográfico. Lenguaje icónico de los elementos en la alquimia

Este grabado es considerado uno de los proyectos gráficos más importantes del hermetismo alquimista, que fue creado por el autor Matthäues Merian. En esta representación visual podemos observar en la parte central del lado superior un eje que divide el mundo terrenal (inferior) del mundo de luz de la Trinidad (lado superior) representada por coros angélicos. A su vez el mundo terrenal se aprecia un alquimista en el centro de la composición, al lado derecho de él se representa una escena

nocturna en la que se encuentra una mujer sujetando la esfera lunar. De forma opuesta, en la parte izquierda de la composición observamos una escena diurna en la que se encuentra un hombre sujetando la esfera del sol. "La división del paisaje cósmico en diurno y nocturno es repetido en los cuatro círculos de elementos acogidos bajo las alas del ave Fénix y del águila. Con la clásica asociación del principio solar-masculino y el lunar-femenino"⁴⁹ Por consiguiente el alquimista que se sitúa en medio de estas temporalidades representa la unión de los contrarios, conjetura que es confirmada por que debajo de él se encuentra un león bicéfalo, de cuyas fauces surge la *quinta essentia* (la unión de todos los elementos, y la superación de la separación activa y pasivo)

En la parte superior del centro se encuentran los círculos cósmicos; en la parte de central de ellos se representa la *quinta essentia*, una versión modificada del jeroglífico *Monás*, de Jhon Dee, el signo del universo, los cuales se encuentran al interior de un triángulo y un círculo. Dentro del círculo confluyen triángulos que representan los elementos pesados y ligeros, y el hexagrama, que significa la conjunción de los elementos.

En el semicírculo superior se compone de los doce signos de las constelaciones del año. Después de ellos sobreviene el círculo del año terrestre, el solar y estelar, y los tres estados de la última materia. "En los tres semicírculos inferiores están presentados el cielo nocturno, con los siete planetas, así como el cuervo, el cisne, el basilisco, el pelícano y el ave Fénix, que simbolizan los distintos grados del proceso alquimista, y finalmente- adjunto a ellos-, los signos de Saturno, Júpiter, Marte, Venus, y Mercurio"⁵⁰ Por último, el juego cuádruple que se origina de la transformación alquimista forma el aro que rodea el círculo de *opus magnum*, que significa la interacción de los dos mundos.



3. Paisaje cósmico alquimista. Matthäues Merian el Viejo, lámina plegable agregada a la *Dyas Chymica Tripartia*, Frankfurt a. M., 1625, y al *Musaeum Hermeticum*, Frankfurt (Hermann Sand), grabado en cobre, 1677

49 *Ibid.*, pag. 306

50 *Ibid.*, pag.305

2.3.4. Lenguaje icónico de los elementos en las artes visuales

Cartografiar la historia de la representación artística de los cuatro elementos clásicos significa una tarea ardua y de profunda complejidad, debido a que posee una vasta historia que abarca varios periodos históricos y se extiende inclusive después de su desacreditación científica en el S. XIX.

En este apartado se analizará un extracto de obras artísticas extraídas del amplio repertorio iconográfico de la representación de los cuatro elementos, las cuales han trascendido históricamente por su valor estético y capacidad de síntesis conceptual e histórica. Resulta importante mencionar que los primeros tres casos han sido elegidos principalmente por su importancia histórica y como referentes iconográficos del siglo XVI y XVII. En ellos podemos apreciar que el autor posee mayor libertad creativa e interpretativa, que en las imágenes provenientes de la tradición hermética.

Por otra parte, el último ejemplo ha sido seleccionado a razón de que es un referente contemporáneo que emplea medios tecnológicos de la actualidad para abordar el tema de los cuatro elementos clásicos en relación al anglicanismo.

Antonius Wierix

Como puede apreciarse en los cuatro grabados de Antonius Wierix, en cada uno de ellos se muestran carros de triunfo prácticamente idénticos, sin embargo, se encuentran figuras alegóricas distintas según el elemento que representan. Por consiguiente, mientras los ocupantes de los carros arrian a las bestias con ayuda de grandes soplidos representando el dinamismo de los elementos; los animales que tiran de los carros caracterizan a cada uno de los elementos. También cada carro presenta tres símbolos, pertinente al reino animal, lo que significa que dominan en una temporada del año unos elementos dominan sobre los otros. El aire es representado por el carnero, toro, y los gemelos predominan en primavera; tierra, representado por el cangrejo, león, y la virgen predominan en verano; fuego, representado por la balanza, escorpión, y sagitario predominan en otoño; agua representado por el macho cabrío, genio acuático, y peces predominan en invierno.

Cornelis Danckerts

En esta representación se muestra una inusual interpretación del elemento fuego, dado que en esta versión se le relaciona con el poder de Eros, pero no desde su concepción mítica sino como un ejercicio lúdico de amplia libertad creativa. En esta imagen observamos a Venus en la parte superior acompañada de Eros, que sostiene el arco y la flecha, objetos que simbolizan el placer erótico. También se encuentran en el horizonte un par de palomas, que representan por excelencia los animales atributo. Mientras que en la parte inferior se encuentran querubines bailando, con la música que tocan los dos querubines de la derecha.

Giorgio Vasari

En este extracto del fresco se muestra la parte central de la bóveda, que corresponde al cielo, y donde se representa a la Naturaleza junto con Prometeo. Por consiguiente, la obra refiere a la mutua relación entre la Naturaleza y el arte, rememorando la figura de Prometeo como promotor del desarrollo de la civilización humana al otorgarles el saber, e iniciarlos en el conocimiento de todas las



4. Antonius Wierinx (1552-1624), Elementos: el agua (superior izquierdo); la tierra (superior derecho); el aire (inferior izquierdo), el fuego (inferior derecho), grabado en cobre



5. Cornelis Danckerts (h. 1603-1656), según idea de Holsteyn, Elementos: el fuego, grabado en cobre



Fig. 7 Giorgio Vasari (1511-1574), y la Naturaleza, parte central del fresco del techo en el studiolo de Francisco I de Medici, en el palazzo Vecchio, Florencia, siguiendo un concepto de Vincenzo Borghini, de 1570.

artes. Otro punto relevante, es que en el conjunto de la obra, el fragmento de Prometeo y la Naturaleza se encuentra rodeado de un elemento (agua, aire, fuego, tierra) en cada uno de los cuatro muros respectivamente.

Bill Viola

Bill Viola es un reconocido video artista que realizó en 2014 una instalación de video para su exhibición permanente en St. Paul's Cathedral de Londres, la cual consiste en cuatro televisores de plasma montados de forma vertical y secuencial sobre una estructura metálica. Cada video reproduce simultáneamente una persona siendo martirizada por la fuerza de un respectivo elemento (tierra, aire, fuego, agua) mientras tanto cada "mártir" permanece inalterado en el proceso que lo conduce de la muerte a la iluminación espiritual. En palabras de Viola, a través de esta obra se pretende que reflexionemos sobre "nuestra capacidad de resistir el dolor, dificultades e incluso la muerte con el objetivo de permanecer fieles a nuestros valores, creencias y principios"⁵¹



8. Bill Viola, Mártires (Tierra, Aire, Fuego, Agua) Instalación de video, St. Paul's Cathedral, Londres, 2014.

⁵¹ Willis, Simon.- "Bill Viola's Martyrs: Sleek, Glamorous, Empty" en The New York Review of Books [publicación en línea]. Disponible en Internet <<http://www.nybooks.com/blogs/gallery/2014/jun/20/bill-viola-martyrs-sleek-glamorous-empty/>>. [Fecha de acceso: 11 de Octubre, 2014].

2.3.5. Importancia de la representación histórica de los cuatro elementos clásicos en las artes

Yo sé que invenciones, incluso más ingeniosas, no faltan; con todo, quisiera decir lo que yo me he representado al reflexionar sobre el hecho de que tales cosas no pertenezcan ni del todo a la Naturaleza ni del todo al arte, sino que ambas participen igualmente en ellas y se complementen mutuamente.

Vicenzo Borghini

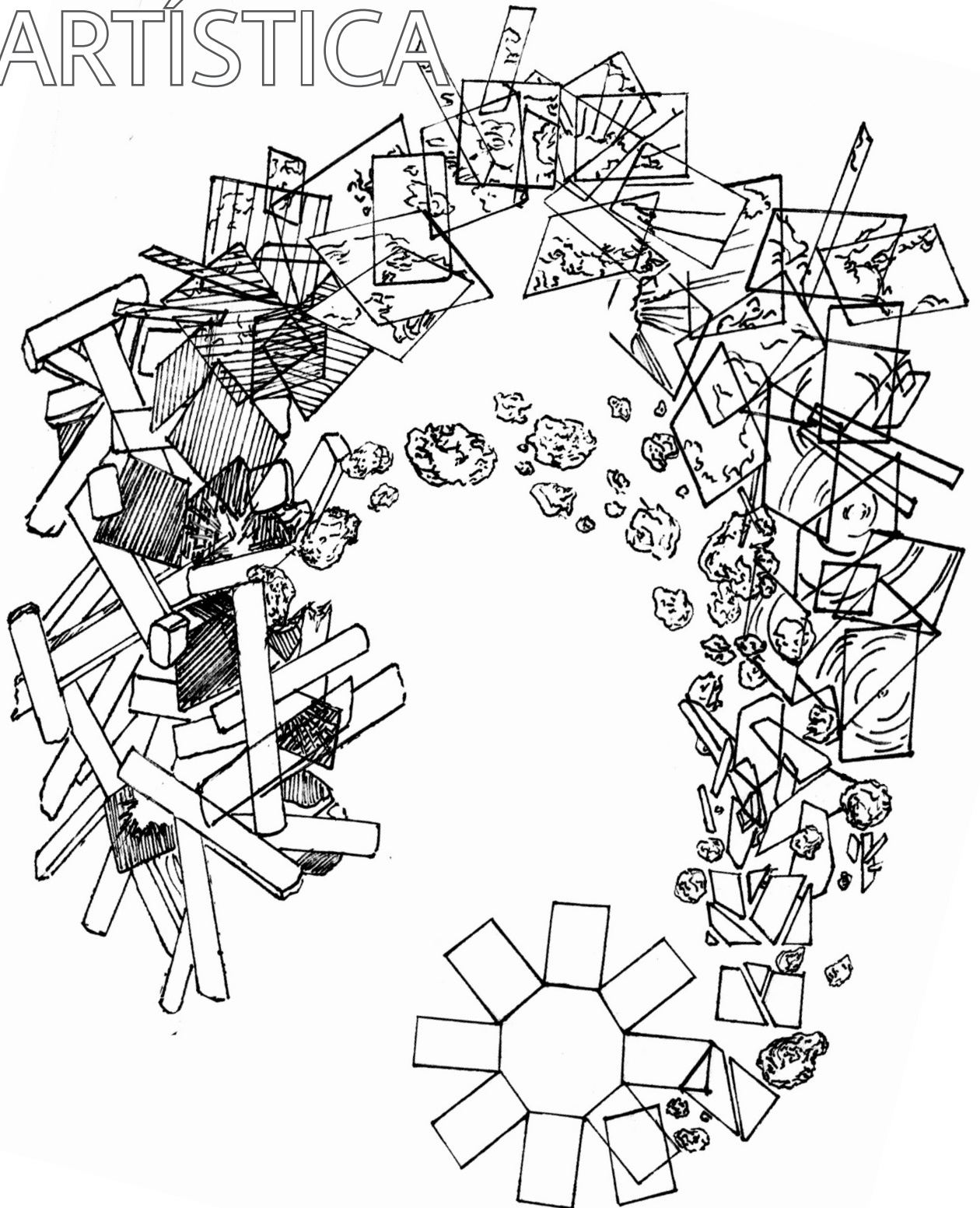
A pesar de que los anteriores ejemplos significan una muestra muy pequeña del vasto repertorio iconográfico de la representación de los cuatro elementos clásicos, a través de ellos se puede obtener una noción básica sobre la aplicación de este tema en el terreno de las artes. Lo cual representa un aspecto crucial porque la simbología artística es uno de los campos más prolíficos del que han surgido algunas de las propuestas de mayor relevancia, no sólo como obras claramente artísticas, sino también como una herramienta para la representación de conceptos filosóficos visibles en esquemas, mapas conceptuales, etc.

Añádase a ello, que si algo caracterizó a la teoría de los cuatro elementos desde sus inicios hasta su finalización histórica fue su cualidad polisémica, siendo esta característica un factor que determinó, en gran medida, la amplia producción de representaciones artísticas porque a diferencia de otras teorías de la creación, contribuyó a facilitar una interpretación más libre y abierta, lo que dio como resultado que ésta sufriera una continua serie de cambios que terminaron convirtiéndose en parte de la misma. Quizás el único aspecto que destacó por no sufrir prácticamente ninguna alteración lo fue la unidad de los elementos, es decir, la incapacidad de concebirllos como entes separados.

Otro aspecto que contribuyó a la vigencia de esta teoría, se debe a la importancia que en ésta se le concede al entendimiento de la naturaleza a través de la experiencia perceptible por los sentidos, ya sea como síntesis del contacto cotidiano que se establece con la naturaleza entendida como entorno, o a la reflexión sobre la naturaleza ontológica de las cosas, y su destino final.

Precisamente son estos estatutos inherentes a la teoría inicial, los que permitieron el desarrollo de diversas formas iconográficas en el terreno de las artes y el misticismo (a pesar de que en esa época resulta imposible establecer una separación tajante entre ambos). Finalmente, el arte se nutre de la experiencia sensible y subjetividad del artista en diálogo con su contexto época, mientras que es factible comprender a la naturaleza como un signo histórico-cultural que se construye por medio de la serie de circunstancias que determinan la forma en que vivenciamos nuestra relación con el entorno, así como las conjeturas y paradigmas de época que dan forma a este concepto.

PROPUESTA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA



PROPUESTA DE PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

En los capítulos anteriores se ha explicado de manera precisa las características de dos temas de diferentes disciplinas; la instalación artística, una práctica contemporánea en el área de las artes visuales; y la teoría de los cuatro elementos clásicos, proveniente de la filosofía antigua. Hasta al momento, ambos temas han sido estudiados desde sus respectivas áreas, sin ejercer ningún intento por reflexionar sobre la posible relación entre ambos. Dado que considero que entre la instalación artística y la filosofía antigua no existen relaciones antagónicas *per se*⁵², sino una serie abierta de posibilidades que confrontan referencias, vínculos, tensiones, y particularidades. Este capítulo está destinado a formular un proceso de interrelación que determine la serie de correspondencias que se generan entre estos dos temas, con el objetivo final de generar una propuesta personal.

Debido a que nuestra disciplina de estudio son las artes visuales y no la filosofía, la forma en que abordaré la relación entre estos dos campos del conocimiento se caracterizará por emplear la teoría de los cuatro elementos clásicos como el tema de estudio, mientras que la instalación artística supondrá el resultado de la aplicación de ésta en el campo del arte. A razón de la naturaleza polisémica del arte, la propuesta metodológica que aquí se expone es una vía de estudio para estudiar la relación de estos conceptos.

En la configuración de esta propuesta se han descartado y dado prioridad a ciertas características en detrimento de otras, puesto que en el proceso de síntesis y elección de la información histórica y conceptual se han tomado decisiones influidas por mi visión del mundo y sensibilidad estética.

3.1. Estudio del símbolo en Hegel y Cassirer

Como se ha analizado anteriormente, no existe una respuesta certera y concluyente sobre el significado preciso de la instalación artística y de la teoría de los cuatro elementos. El primero de ellos, es una práctica artística que posee una importante cantidad de referentes de distintas áreas del conocimiento, no limitada a un tema, metodología, ni forma específica. El segundo, al tratarse de un referente tan antiguo resulta imposible tener certidumbre sobre su significado preciso, aunado a que en el transcurso de su vigencia histórica se modificaron continuamente los preceptos iniciales de la teoría cosmogónica. Sin embargo, el hecho de que no existan respuestas exactas no representa que estos conceptos signifiquen entidades relativas, simplemente, es necesario comprender que además de presentar ciertas cualidades esenciales, también se caracterizan por dotar mayor espacio para la libertad creativa y subjetividad al intérprete. Por ejemplo, en la producción de una instalación artística adquiere tal relevancia la magnitud y disposición de los objetos empleados para lograr la transformación de la percepción del lugar, que es posible considerar a esta característica como un elemento esencial. No obstante, ésta característica no determina la respuesta del espectador hacia la obra, sino que únicamente establece la serie de elementos visuales que generan la ambientación del lugar en la que el espectador se encontrará inmerso.

En síntesis, la cualidad polisémica y la importancia que se le concede a la visión del intérprete

52 Como se ha analizado, la instalación artística es una práctica por esencia interdisciplinaria, mientras que si algo caracterizó a la teoría de los cuatro elementos fue su cualidad polisémica y su interpretación abierta, prueba de ello es que su vigencia se determinó por la separación final entre el conocimiento científico y el empírico

son dos aspectos cruciales tanto en la instalación artística como en la teoría de los cuatro elementos clásicos. Añádase a ello que ambos articulan su significación a partir de la experiencia sensible, pero ¿Cómo es posible relacionar conceptos separados por tal brecha histórica? ¿Cuál es el punto de interacción entre estos conceptos? Con el objetivo de solucionar esta pregunta es necesario remitirnos a las consideraciones que expresaron Hegel y Cassirer sobre el símbolo.

En el libro *La forma del arte simbólico*, Hegel menciona que existen tres formas de arte: la simbólica, la clásica, y la romántica. Estas formas se dividen cronológicamente, y se agrupan bajo diferentes grados. Dentro de este esquema, la forma de arte simbólica representa la idea incipiente del arte o pre-arte, mientras que la romántica es la concreción definitiva de la idea.

Hegel define al símbolo como un signo que no presenta una relación lógica con su significado ni su forma, es decir, la imagen no posee una correlación con el significado. En el caso del arte es necesaria la existencia de una afinidad entre forma y significado, por tal motivo cuando el signo debe ser símbolo, debe de existir una relación necesaria entre el contenido que expresa, y la forma. Por ejemplo "...al león como símbolo del coraje, al zorro de la astucia, el círculo de la eternidad o el triángulo de la trinidad. En estos ejemplos la figura posee ella misma esas cualidades que expresa: el león es un animal combativo, el zorro astuto, el círculo no tiene fin, el triángulo posee en sí mismo el número tres"⁵³

Hegel señala que el símbolo es ambiguo porque si bien se caracteriza por su correspondencia entre imagen y significado, no genera una correlación exacta con todo el contenido, ya que que la forma simbólica posee otras significaciones además de la propiedad común. Además la cualidad significada puede encontrarse en otras figuras, ya que el significado de un símbolo mantiene cierto grado de indeterminación.

La ambigüedad del símbolo es una parte esencial en el proceso de comunicación porque permite la movilidad entre formas y significados, y la producción de nuevas formas de significación, lo cual es un factor determinante en la creación artística.

Tenemos así planteada la definición del símbolo en el planteamiento de Hegel, pero ¿Cómo se diferencia un símbolo de una comparación o símil? El propio autor manifiesta que la comparación o el símil pueden ser usados para cualquier situación en concreto mientras que el símbolo se forma por medio de las convenciones culturales validadas por un grupo social determinado. La significación del símbolo es contextual porque no dice nada para alguien que no tenga el conocimiento de lo representado.

Para finalizar, Hegel concebía que el área de aplicación del símbolo se situaba únicamente en el arte oriental preclásico, mientras que en el arte clásico el contenido es meramente artístico aunque admite que los motivos mitológicos que comúnmente eran empleados en estas representaciones deben ser interpretados simbólicamente.

A diferencia de Hegel que únicamente circunscribe la función simbólica al periodo del arte preclásico. Para Cassirer el humano es por naturaleza un ser simbólico, que ha creado una amplia red simbólica (lenguaje, mitología, religión, arte, etc.) con el fin de que este medio artificial le permita relacionarse con la realidad física. Cassirer comprende que si bien los símbolos cambian constantemente al transcurso del tiempo, piensa que la actividad simbólica permanece siempre de la misma manera,

ya que comprende que todas las formas simbólicas son *distintas variaciones de un mismo tema*.

La teoría de Cassirer define que el humano es por esencia un animal simbólico, que ha creado símbolos en todas las actividades desarrolladas a lo largo de la historia. Por consiguiente, toda la actividad simbólica del humano, siempre que parta del mismo contexto histórico, posee el objetivo de interpretar el mundo físico. Además recalca que no existe un significado único o preciso sobre un símbolo, ya que este se construye a partir de nuestro contexto, y bagaje cultural.

3.2. El signo simbólico en la instalación artística

“En términos generales y según la teórica Rosalind Krauss el movimiento escultórico minimalista supuso un importante desarrollo de la historia de la escultura debido a que revalorizó el significado del objeto escultórico al relegar el espacio interno en favor del externo; acción que (...) pretendía negar la existencia de un lenguaje único, privado y por tanto, inaccesible a la experiencia de otros. A su vez es importante recalcar la influencia que supuso el contacto con el teatro y la danza contemporánea en el interés del minimalismo por el espacio cultural, y la experiencia directa con el mundo como fuente de conocimiento”⁵⁴

En el proceso de producción de nuevas formas de arte desligadas del espacio metafórico (composición relacional) de raigambre europeo, los escultores minimalistas contribuyeron aportando la ambientación, y la experiencia del espectador como parte de la obra artística. Sin embargo, si en los años 60 el minimalismo pretendía ejercer una crítica a la subjetividad del artista, en cambio en los años 70 esta tendencia era adoptada por la industria cultural no por sus preceptos teóricos, sino gracias al *status quo* que estos objetos representaban. A su vez, fue acogida por el gobierno norteamericano debido a su carencia de significación política, en una década que se distinguió por una fuerte crítica hacia los sistemas de dominio ejercido por los poderes hegemónicos.

Si bien, ninguna de las tendencias post-minimalistas ejerció una crítica directa hacia la política de Estado resulta evidente que estos proyectos concebían el acto artístico como una acción social determinante en la configuración de una nueva sociedad, ya que gran parte de las propuestas atendían a estas circunstancias de época. Por ejemplo, a través de la antifirma Robert Morris incorpora las leyes de la naturaleza en la obra a la par de que niega el *status quo* de la misma, al igual que el arte povera empleo materiales “pobres” y manipuló directamente elementos naturales con el objetivo de eludir el sistema de consumo mercantil y retomar los valores simbólicos antiguos.

La gran aportación de las tendencias Post- minimalistas reside en expandir la noción de escultura fuera de los confines del material industrial, y más allá de todo, la forma en que el uso de ciertos materiales y formas posee ciertas implicaciones culturales que al ser puestas en contacto con temas o problemáticas contemporáneos produce nuevas formas de significación. Este conjunto de propuestas establecieron las bases conceptuales para el posterior desarrollo de la instalación artística. Un dato importante a considerar es que en la instalación artística el soporte o medio de la obra es el espacio mismo, el cual es rediseñado por el artista a través de la instalación de objetos naturales o artificiales. Por consiguiente, un proyecto de instalación artística- aún cuando no

⁵⁴ Padilla Belmont, Oliver Ludwig, (2015) Los cuatro elementos, Interpretación plástica-visual de la teoría cosmogónica (Tesis de licenciatura inédita) Facultad de Artes y Diseño. Universidad Nacional Autónoma de México.

pretende enfatizar la configuración simbólica- produce su significación de la interacción entre el sujeto y los objetos desplegados, lo cual implica que la actividad simbólica se encuentra presente como parte del proceso de interpretación del espectador porque éste difícilmente se interesa por el sentido literal de una pieza, más bien establece asociaciones subjetivas que se construyen de su experiencia sensible y el significado relativo a los objetos empleados en la obra (contexto histórico, funcionalidad, historia cultural, etc.)

Así, como contemplaba Cassirer, los sistemas de comunicación creados por el humano se encuentran plagados de signos simbólicos, ni siquiera las matemáticas se encuentran absentes de simbolismo, en diversas culturas los números geométricos han sido asociados con múltiples conceptos. Además una característica esencial dentro del sistema de comunicación de todas las prácticas artísticas es la cualidad polisémica, que permite al espectador reflejar su visión del mundo en la obra de arte.

El arte se nutre del estudio y producción de signos, por esto aún cuando la interpretación del espectador no tenga una relación directa con el tema que desea exponer el artista representa una interpretación válida e importante, dado que expande las nociones de dicha temática.

Estos factores evidencian la factibilidad de desarrollar una propuesta de instalación artística que emplee los saberes histórico-culturales provenientes de la concepción e interpretación de la teoría de los cuatro elementos en el contexto del arte contemporáneo. Por tal motivo, en el primer capítulo fueron expuestos algunos proyectos artísticos de Cai Guo-Qiang y Zhang Wang que se fundamentan en la conjunción de símbolos antiguos con aspectos de la vida contemporánea.

3.3.- Características del proyecto artístico: *los cuatro elementos, interpretación plástica-visual de la teoría cosmogónica.*

En este apartado comenzaré a describir las características que definen el diseño de un proyecto de instalación artística que ha sido concebido a partir de esta investigación, en la cual se retomará el concepto del símbolo en Cassirer como concepto interconector entre la instalación artística y la teoría de los cuatro elementos clásicos.

Al transcurso de la investigación documental se ha vertido un gran cúmulo de información teórica e histórica que me ha permitido ampliar mi formación académica, y por ende reflexionar sobre una diversidad de aspectos que han enriquecido mi concepción de la estética. En el proceso de diseño de este planteamiento se han tomado una variedad de decisiones relativas a la aplicación de la filosofía en el terreno del arte que es menester exponerlas con el fin de que el lector pueda comprender de forma más clara cada uno de los aspectos que componen este proyecto.

3.3.1. Primera fase del proyecto: *Los cuatro elementos, interpretación plástica-visual de la teoría cosmogónica.*

En base a la versión original de Empédocles, se retomará la teoría de los cuatro elementos para producir una instalación artística que se constituye de las siguientes especificaciones:

En el espacio interior de un inmueble dedicado a la exhibición de arte (museo, galería, centro cultural, etc.) de al menos 100m², pretendo realizar una pieza de instalación artística que conjuntara de forma armónica elementos tridimensionales con imágenes fotográficas

. La pieza consta de cuatro partes de 20 m² c/u, las cuales corresponden a un elemento clásico de forma respectiva (agua, aire, tierra, fuego) (Figura 1). Dos de estos módulos contendrán elementos colocados sobre el piso, al igual que suspendidos en el aire, mientras que los dos módulos restantes únicamente se constituyen de objetos suspendidos.

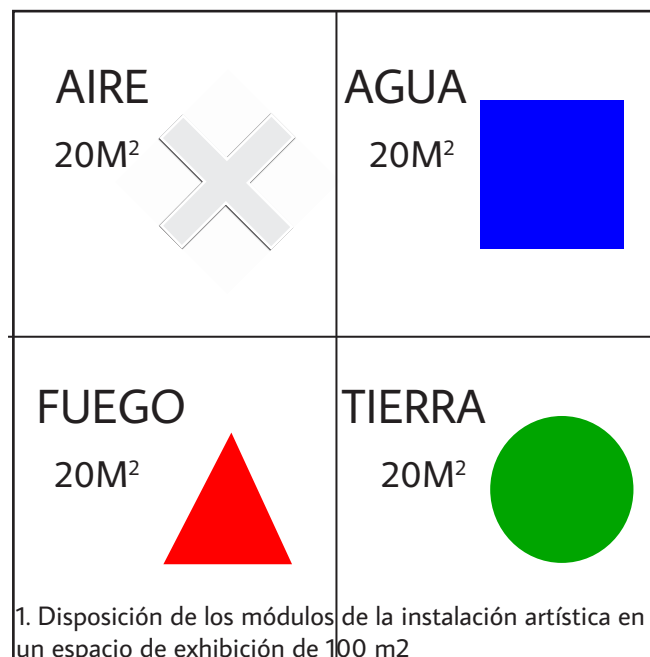
1.- Módulo tierra (T) se compone de 15 placas de plástico de 30x70 cm, 30m² de pasto natural, 25 kg de tierra y rocas volcánicas extraídas de la zona aledaña al volcán Popocatépetl o Iztaccíhuatl, y 50 impresiones digitales de 11x14 pulgadas de fotografías cenitales del lugar donde se extrajo la tierra.

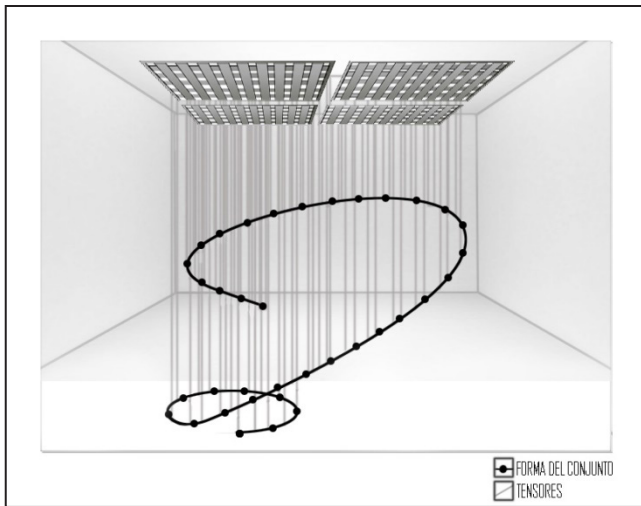
2.- Módulo agua (H) se constituye de 150 impresiones digitales de 16x24 pulgadas que muestran la propagación de ondas en agua, 200 fragmentos de vidrio transparente de 16x24 pulgadas y 20x32 pulgadas.

3.- Módulo aire (A) se conforma de 150 impresiones fotográficas de 13x16 pulgadas de capturas fotográficas del cielo a diferentes horas del día, 200 fragmentos de acrílico transparente y traslucido de 16x24 pulgadas y 20x32 pulgadas.

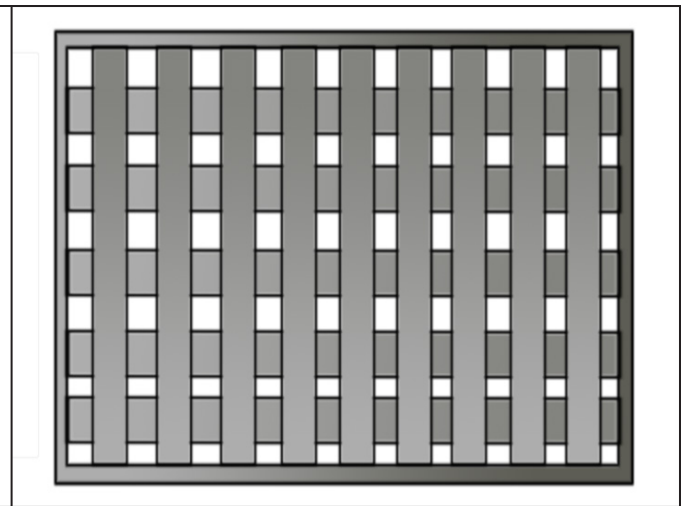
4.- Módulo fuego (F) se caracteriza por 60 de polines de madera de 7.5cm x7.5cm x 244 cm, 70 tablas mdf de 100x60cm y 150x130cm, 100 impresiones fotográficas de 16x24 pulgadas.

La composición de cada módulo se caracterizará por una aparente desorganización azarosa o estructura entrópica, donde existirán ligeras variaciones entre cada uno de los módulos. El conjunto de ellos formará una hélice semi- esférica que asciende en H, alcanza su máxima altura en A, y desciende en F hasta tocar el piso. Posteriormente se expondrá información precisa respecto a la composición formal del conjunto (Figura 2)





2. Esquema general del conjunto.



3. Prototipo de estructura de soporte de acero inoxidable, vista cenital

Para sostener el peso de los objetos que componen la instalación, se construirá una estructura de metal por cada módulo de la dimensión del conjunto de las piezas (Figura 3) Donde cada uno de los objetos colgados en la obra se encontrarán sujetos por medio de cables de metal de diversos grosores dependiendo del peso y magnitud del objeto.

3.3.2. Segunda fase del proyecto *Los cuatro elementos, interpretación plástica-visual de la teoría cosmogónica.*

A razón de la amplitud histórica de la teoría de los cuatro elementos resultó fundamental la delimitación temporal del tema de estudio. Por consiguiente, se decidió retomar la versión inicial de Empédocles, porque a pesar de los múltiples cambios que sufrió la teoría cosmogónica, los preceptos principales formulados en la teoría inicial continuaron siendo válidos a lo largo de toda su vigencia histórica. Recordaremos que uno de los valores que formuló Empédocles y que prevaleció a lo largo de toda su vigencia histórica lo representa "la importancia que en ésta se le concede al entendimiento de la naturaleza a través de la experiencia perceptible por los sentidos, ya sea como síntesis del contacto cotidiano que se establece con la naturaleza entendida como entorno, o a la reflexión sobre la naturaleza ontológica de las cosas, y su destino final"⁵⁵

Además de este determinante aspecto, existen otras características a tomar a consideración como lo son:

a) El pensamiento simbólico

La creación de sistemas simbólicos representa una característica inherente al razonamiento de las civilizaciones antiguas, que construían su conocimiento por medio de prácticas colectivas que conllevaron al desarrollo de relatos mitológicos que eran transmitidos de generación en generación, mismos que eran concebidos como los medios más fiables para explicar la actividad humana y los fenómenos naturales.

En la actualidad conocemos que la importancia del lenguaje simbólico reside en significar una alternativa para comprender y controlar el mundo, al menos en términos del pensamiento. Además,

la cualidad simbólica refleja el sistema de creencias en que fundamenta un conjunto de individuos su conocimiento del entorno, y se configura la identidad comunitaria a un grupo social y espacio territorial.

b) La constante búsqueda de la existencia humana

A razón de que en Grecia clásica no existía un línea divisoria entre el conocimiento científico y empírico, la filosofía presocrática se encuentra plagada de conjeturas que combinan antecedentes de origen mitológico con reflexiones profundas sobre los fenómenos naturales (anteriormente se indicó la conexión conceptual que existe entre Homero y Empédocles) esta característica permitió el juego entre conceptos, formas, y creencias que dio como resultado una serie de postulados que asombran por su capacidad creativa.

Es claro que en la actualidad estas obras se encuentran fuera de toda veracidad científica; sin embargo, constituyen un documento valioso que nos permite informarnos sobre el proceso de aprendizaje por el cual la humanidad ha transitado. Por otra parte, la interpretación de las conjeturas presocráticas nos remite a un contexto ajeno a nuestra cultura occidental racionalista, en el que la experiencia sensible, la imaginación, y la creatividad forman las puntas de lanza para explorar una situación que nunca dejará de ser vigente en nuestro pensamiento: la búsqueda de nuestra razón existencial

c) El carácter polisémico

Quizás este punto es el más claro de todos porque a lo largo de toda esta investigación hemos logrado converger en este punto. Recordaremos que Empédocles empleó la poesía para transmitir su teoría cosmogónica, lo cual indica que le era más importante transmitir conceptos alegóricos que permitieran mayor número de asociaciones, en comparación con otros conceptos de mayor sentido literal. También es relevante recalcar que las características que describe para cada elemento provienen de asociaciones simbólicas que el concibió a partir del contacto físico de la naturaleza con su experiencia sensible.

Una vez entendido la delimitación del tema de estudio, se ha formulado el siguiente diseño de instalación en base a las siguientes preguntas: ¿Cuáles conceptos teóricos deben aplicarse en la instalación artística? Y ¿De qué manera pueden traducirse estos conceptos en formas estéticas? Primeramente, se propone resignificar la concepción inicial de los elementos de Empédocles a través de adaptar cada uno de ellos al contexto de la vida contemporánea, teniendo cuidado en no tergiversar el significado simbólico inicial. Al respecto, se produjo el siguiente esquema a partir de la información recabada en el segundo capítulo:

Elemento	Divinidad	Significado simbólico	Color *
Agua	Nestis	Asociación al agua y al estado líquido en general	Blue
Tierra	Hera	Fertilidad de la tierra y la humanidad	Green
Fuego	Hades Hefesto	Fuerza destructiva Poder creativo	Red
Aire	Zeus	Personificación del aire supremo, soplo divino	White

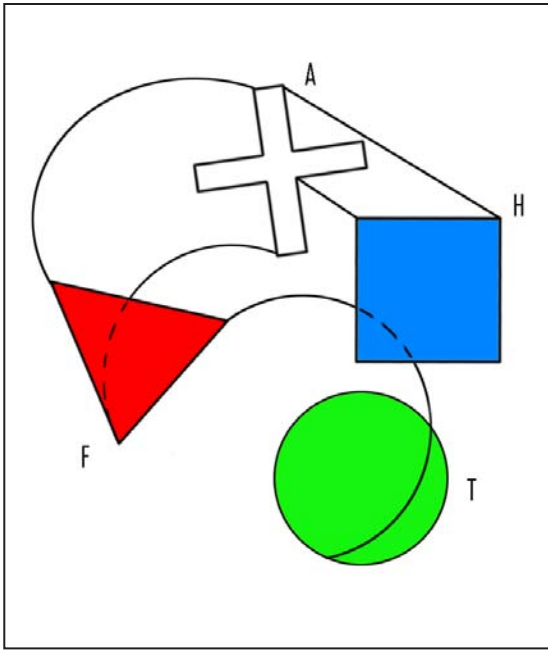
*La decisión de esta asignación de colores se basa en la inexistencia de datos sobre este tópico en la teoría original. Se ha decidido desechar la correspondencia de colores de la teoría de los cuatro humores porque esta versión es una formulación de contenido claramente alquimista, el cual es un tema que no abarca este proyecto.

La correspondencia de colores aquí expuesta se basa en una analogía muy simple, se han asignado los colores primarios en la luz a los elementos agua, tierra, y fuego en base a su uso en la cultura occidental en el ámbito contemporáneo. Aire (*aither*) representa la luz blanca (totalidad de los colores) porque en la teoría inicial es el primer elemento que se separa del hemisferio fuego (esfera) iniciando con éste el proceso de formación del cosmos.

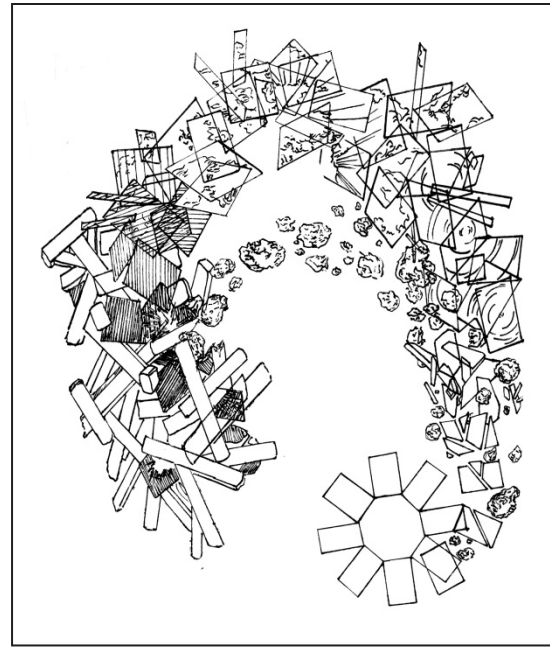
Con el objetivo de esclarecer al lector la correlación conceptual entre elementos presentes en la obra se ha generado el siguiente esquema donde sea designado una figura geométrica a cada uno de los elementos clásicos (Figura 4)

Se decidió asignar las figuras del círculo, cuadrado, y triángulo a los elementos de tierra, agua, y fuego porque se trata de hacer una equiparación entre colores y formas primarias, es decir, constituyen estructuras base que han sido empleadas históricamente para la construcción de objetos. En base a que *aither* representa el elemento donde comienza la gestación del cosmos por medio del poder divino asociado a Zeus, he considerado elocuente equiparar el signo de la "X" que representa la incertidumbre en el área de las matemáticas, con el debilitamiento de la fe religiosa en la vida moderna. Además de contemplar el factor de incertidumbre como un elemento inherente a la interpretación de esta teoría.

Posteriormente se definió que cada uno de los elementos debe de tener una posición determinada en el espacio con respecto a las características a las que refiere. Por consiguiente, T concentra la mayor parte de sus piezas en el suelo en referencia al proceso de nutrición de la tierra; H se ubica en medio de T y A porque se equipara la caída de lluvia en la tierra con el proceso de cultivo de tierra en la agricultura; A se localiza en la parte más alta de la composición debido a la analogía que posee en la mitología griega la parte más alta del cielo con la región divina gobernada por Zeus; en cambio F se encuentra en la parte superior como inferior porque al inicio de la formación del universo empedóclico el sol se configuró por medio de los fuegos internos expulsados por la actividad volcánica que ascendió hasta el cielo.



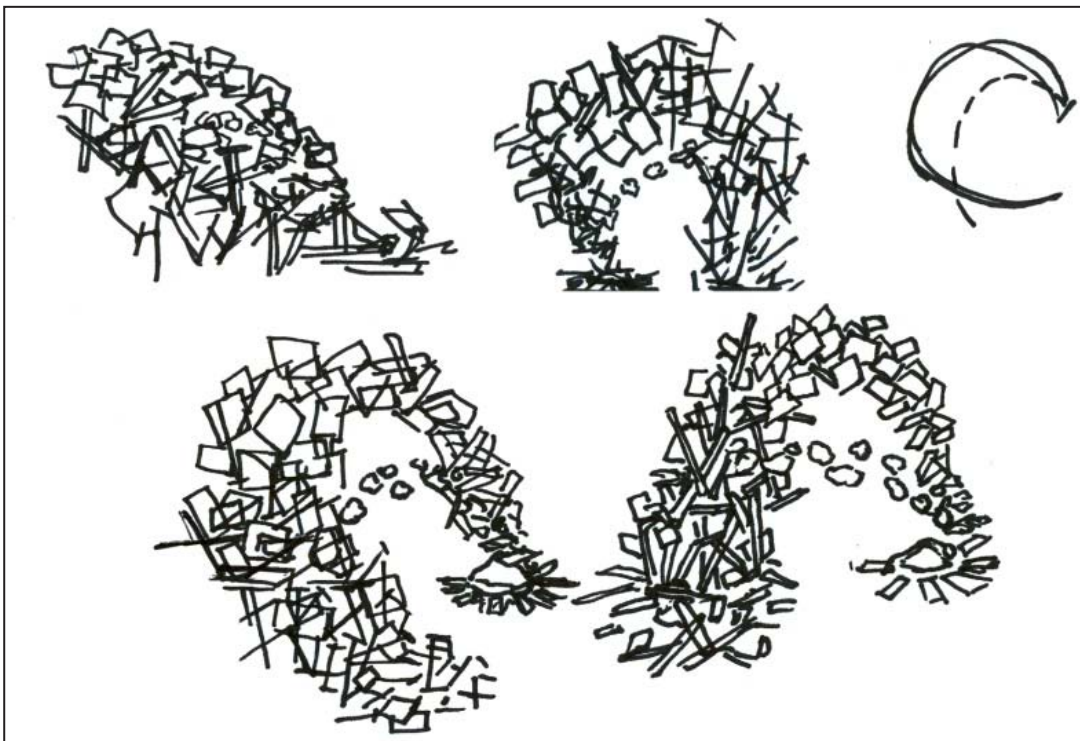
4. Mapa conceptual de la intersección espacial entre cada elemento



4. Boceto de la intersección espacial entre cada elemento

3.3.2.1. Conformación del significado a través del diseño formal.

Como se indicó anteriormente, la instalación artística se conforma de cuatro módulos de 20m² c/u que forman una hélice semi-esférica de 80 m x 10m x 80m. El segmento T se ubica al ras del piso y asciende hasta 4m; H posee la altura de 4m a 8m; A ronda la altura de 8m a 10m hasta descender a los 6m, F comienza de los 6m y llega hasta el piso. Así, la obra comprende las siguientes características:



5. Boceto sobre la composición formal de la instalación artística

MÓDULO F

CONCEPTO

Empédocles confirió al fuego dos cualidades contrarias, el poder creativo de Hefesto y la fuerza destructora de Hades. El primero de ellos era venerado en ciertas regiones del oeste de Grecia clásica como Dios artesano del fuego que forja los metales, y por ende se le relaciona con la creación artesanal y artística. Añádase a ello que en la mitología griega se menciona que Prometeo roba la forja de Hefesto, misma que otorga a la humanidad junto con el fuego con la intención de protegerlos y de proveerlos del conocimiento ligado a la forja artesanal.

En cambio, Hades representaba el Dios de la muerte que habitaba y controlaba la región del inframundo, el lugar debajo de la tierra donde yacen los espíritus de los muertos. En cambio, recordaremos que en el contexto de la teoría de los cuatro elementos, Empédocles alude a la región de Hades como el lugar donde se halla el magma que ascenderá al cielo para formar el sol.

DESCRIPCIÓN

El segmento F se conforma de diversas tomas fotográficas de la explosión de un volcán, las cuales surgen de la parte superior, y van descendiendo hasta llegar al piso. Al igual una serie de tablas y polines de madera parten de la parte superior para descender de manera abrupta al piso. Tanto las fotografías como los fragmentos de madera que se encuentren a 2m de altura del piso se encontrarán incinerados, a su vez se evalúa la posibilidad de que una parte del suelo se calcine.

PROPUESTA ESTÉTICA

El uso de polines de madera y tablas de madera pretende establecer una analogía entre el procedimiento de cimbra que se emplea durante la fase de construcción arquitectónica, y la construcción cultural del concepto de naturaleza. Los polines de madera como las tablas de triplay pueden ser comprendidos como signos de la apropiación humana del entorno porque son literalmente el resultado de la muerte y alteración formal de árboles, los cuales han sido comprendidos a lo largo de la historia como metáforas de la vida.

También el uso de fotografías referentes a la erupción de un volcán refiere al proceso de conformación del sol en la teoría cosmogónica, estableciendo una alusión a los fenómenos volcánicos de Sicilia que en gran medida fueron la fuente de inspiración de esta teoría. En oposición, la incineración de la propia estructura busca definir el punto final de la obra, en referencia a la destrucción del cosmos provocado por la disociación de elementos, y por último establecer una relación formal entre la representación del elemento y la manipulación física del mismo.



Fig.6.- Propuesta estética, elemento fuego

MÓDULO T

CONCEPTO

En la mitología griega Hera fue concebida como la diosa madre responsable de la fertilidad del ganado y los cultivos. Esta asociación puede provenir del antiguo mito de la vía láctea, en el cual Hera forma el universo por medio de leche materna que se derrama de su pecho después de amamantar a Heracles. También existe otra versión de este mito en el que la leche derramada de Hera forma lirios, una planta que algunos autores han relacionado con la fertilidad debido a su semejanza con los genitales femeninos.

Otro aspecto a considerar es que Hera generalmente refiere a la fertilidad sexual porque ella se mostraba más interesada en el acto sexual referido a la santidad del matrimonio en vez de la santidad de la relación padre e hijo.

DESCRIPCIÓN

El segmento T se encuentra integrado de un cúmulo de tierra extraída del volcán Popocatepetl, y 18 bases de plástico, las cuales forman un círculo de 5 m. En la mitad de las bases será instalado pasto natural, mientras que la otra mitad se cubrirá de impresiones digitales- fotografías cenitales de pasto natural.

PROPUESTA ESTÉTICA

Si el segmento F busca definir el proceso de creación del sol y destrucción del cosmos, el objetivo de este módulo es comenzar el ciclo que unificará los elementos, y por ende el proceso que producirá la vida.

En la tierra se encuentran fragmentos de piedras volcánicas porque representan huellas solidificadas del magma que alguna vez emergió para formar el sol. Por otra parte, la razón de que los objetos comiencen a ascender del piso se debe a que el proceso de fertilización surgirá a partir del contacto que comience a establecerse entre este elemento y el agua que se sitúa arriba de él.

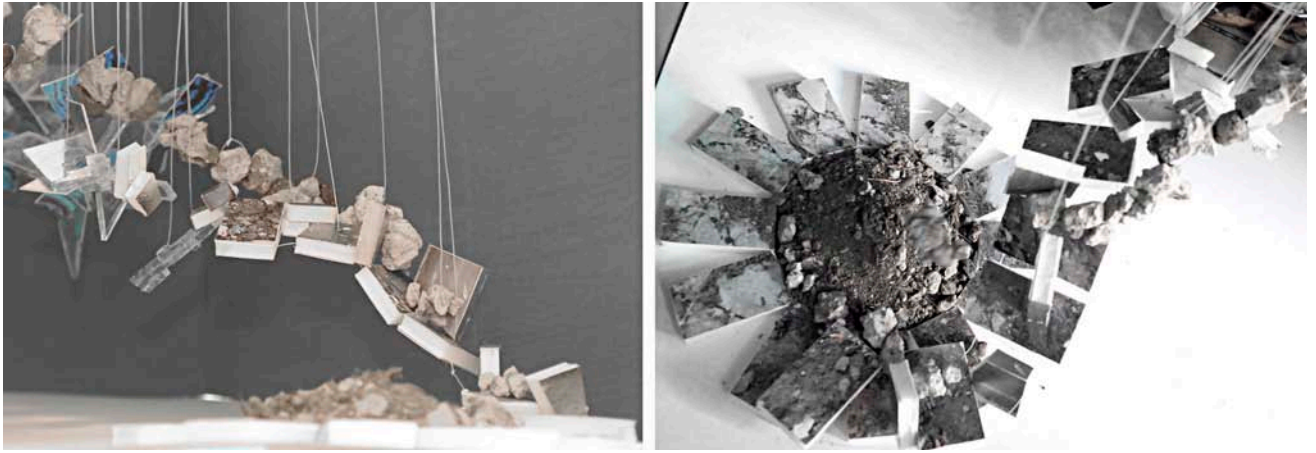


Fig.7.- Propuesta estética, elemento tierra

Se plantea la posibilidad que la tierra empleada en este segmento sea extraída de las inmediaciones de la zona volcánica del Popocatépetl o Iztaccíhuatl, ya que el uso de este material generaría una analogía natural con el fuego proveniente del volcán, y el cúmulo de referencias metafísicas ligadas a este sitio provenientes de las civilizaciones antiguas de México.

MÓDULO H

CONCEPTO

En Grecia clásica era ampliamente conocida Nestis como el vehículo o causa del alimento ligada al agua. La hipótesis del lingüista Hans Krahe "...lo hace derivar del indio europeo ned-tis y lo relaciona con la palabra Néda que en Arcadia designa el <<torrente>> y con Nedón que en Mesenia significa <<rio>>. Con lo que resulta clara la mitologización con << los orígenes del agua>>"⁵⁶

Descripción

El segmento H se constituye de un conjunto tomas fotográficas de la propagación de ondas en el agua, éstas se imprimirán sobre vidrio para que la imagen pueda ser visible por ambos lados. También se emplearán fragmentos de vidrio de diversos grosores para formar la estructura de la obra.

PROPUESTA ESTÉTICA

Dado que Nestis se concibe como vehículo o causa del alimento por sí misma no posee la capacidad de alimentar a los seres, siendo su función relegada únicamente a la nutrición de alimentos. Por tal motivo, en esta parte de la instalación el agua opera como medio de nutrición que interconecta el aire que genera la lluvia y la tierra que recibe las gotas de agua que caen del cielo.

⁵⁶ Kingsley, Peter, Filosofía antigua, misterios y magia; Empéocles y la tradición pitagórica, Atalanta, 2008

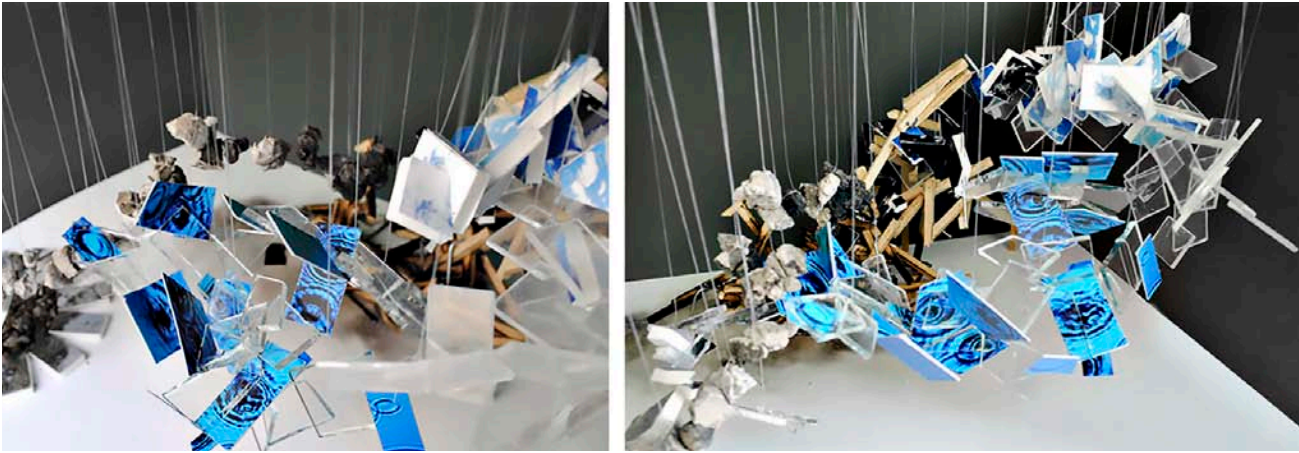


Fig.8.- Propuesta estética, elemento agua

MÓDULO A

CONCEPTO

A pesar de que en la mitología griega Zeus es el Dios más importante, en la teoría de Empédocles *aither* posee la misma edad y relevancia que todos los demás elementos. Anteriormente sea mencionado que Zeus representaba el Dios del cielo y personificación del sol, a su vez es el primer elemento que se separa de la masa armónica o esfera de elementos para después llegar al cosmos e iniciar la creación del universo.

Descripción

De manera similar al segmento H esta parte de la instalación se compone de una serie de fotografías del cielo, impresas sobre acrílico transparente y traslúcido. Las fotografías del cielo que se encuentren al costado inmediato a H corresponderán a fotografías del cielo capturadas en el periodo de la tarde, a medida que el segmento A se acerque a F comenzarán a montarse fotografías capturadas del mismo cielo en horas más tarde, finalizando con fotografías nocturnas.

PROPUESTA ESTÉTICA

A partir de la asociación del sol como sinónimo de Zeus, se intenta establecer una conexión con la formación del sol por medio del magma expulsada del segmento F, para lo cual se ha diseñado la transición del día a noche. Además, se ha optado por conservar la región más alta de esta instalación a la divinidad de Zeus.

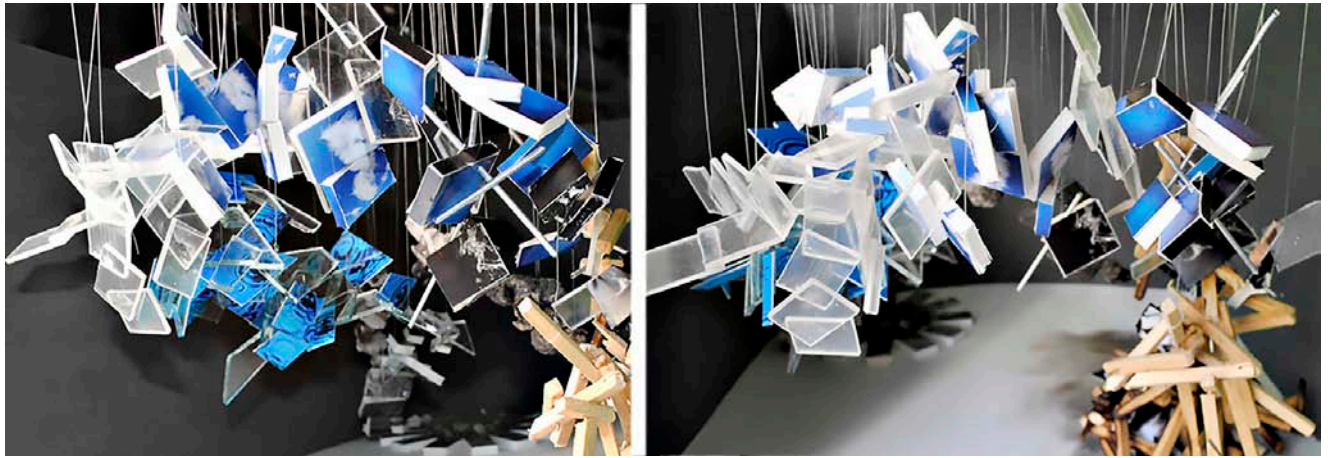


Fig.9.- Propuesta estética, elemento aire

FORMA DEL CONJUNTO

Por último, Empédocles concebía a la formación de vida o deceso como un proceso aditivo o sustractivo de los cuatro elementos a causa de los afectos. Bajo esta concepción, la formación y separación de cosas es un proceso cíclico e interminable porque incluso cuando existe mayor predominio del odio o la amistad, en cierto momento se revertirá esta tendencia produciéndose el cambio. A razón de ello, se ha pretendido hacer visible esta idea a través del uso de la forma cíclica de la hélice semiesférica.

3.3.3. Tercera fase del proyecto *Los cuatro elementos, interpretación plástica-visual de la teoría cosmogónica*.

El proyecto artístico *Los cuatro elementos* consiste en una instalación artística que se integra de materiales naturales e industriales con representaciones fotográficas y objetos tridimensionales. En ella, posee vital importancia el grado de iconicidad de la fotografía para formar una relación de semejanza con los objetos tridimensionales.

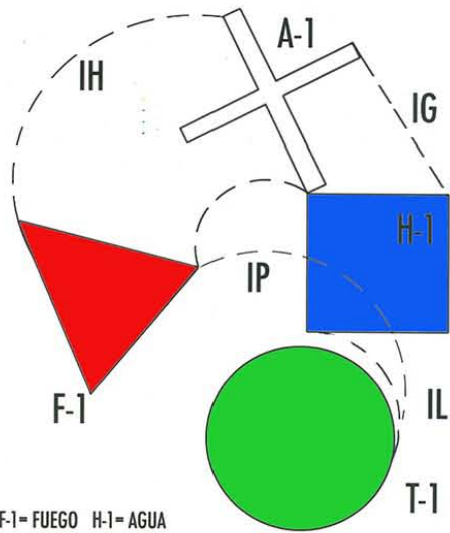
3.3.3. Antecedentes proyecto *Natura*

Previamente al diseño de esta obra se desarrolló un modelo más sencillo, en términos de dificultad técnica y conceptual. Dicho proyecto empleaba un esquema prácticamente idéntico al proyecto definitivo; sin embargo, en este esquema fueron graficados cuatro puntos que representan el lugar en que se intersectan dos elementos. A partir de este esquema se generó la siguiente propuesta:

Descripción del proyecto

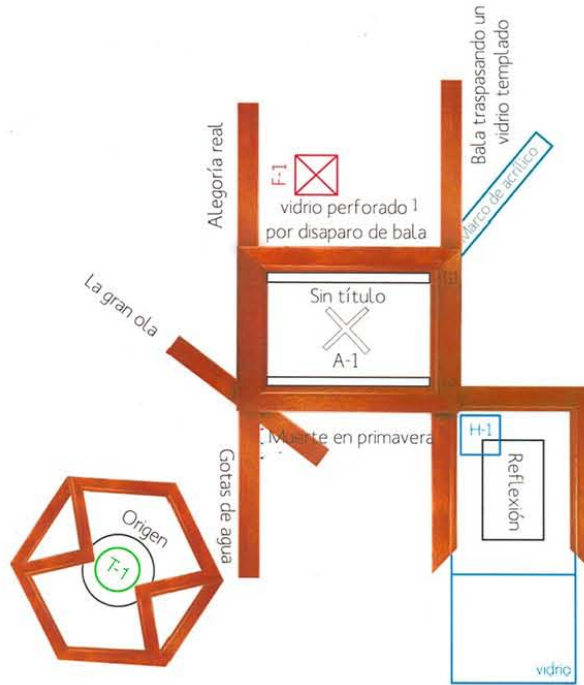
El proyecto *Natura* consistía en una instalación fotográfica de 70 cm X 130 cm x 150 cm que emplea nueve fotografías digitales (6 a color y 3 en b&n) nueve marcos de madera, 4 objetos escultóricos, 1 electroimán ¹ por el cual la escultura correspondiente al segmento A levitará ²

(Tabla de elementos Figura 10)



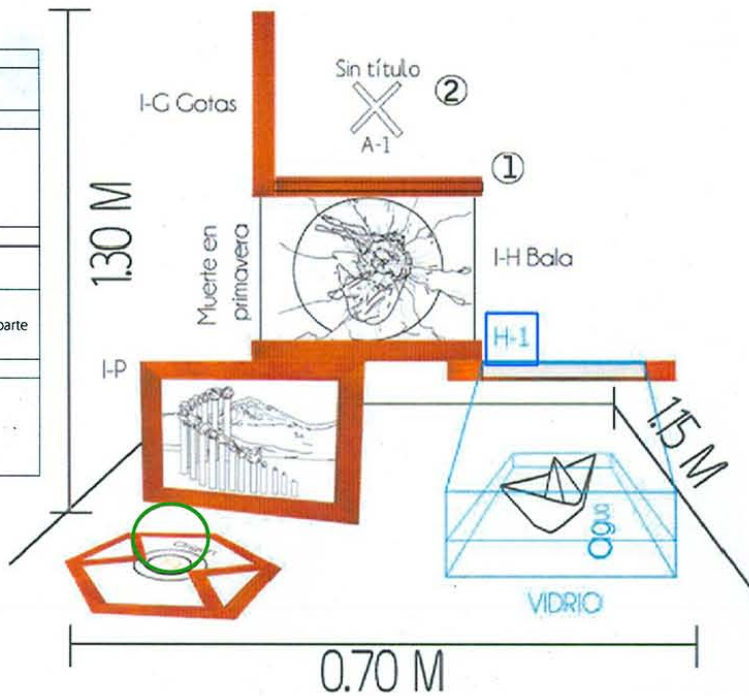
F-1= FUEGO H-1= AGUA
 I-H= HUMO I-L= LODO
 A-1= AIRE T-1= TIERRA
 I-G= GOTAS I-P= PIEDRA V.

Mapa conceptual de la intersección espacial entre cada elemento



Esquema de montaje de la instalación fotográfica, vista cenital

Fotografías	Características
11x16 pulgadas cada una	1 impresa sobre vidrio (MP)
	1 impresa sobre metal (A-1)
Esculturas	Características
8 pulgadas aprox. cada pieza	1 madera triplay (F-1)
	1 metal bronce (A-1)
	1 vidrio (H-1)
	1 piedra (T-1)
Marcos	Características
14x19 pulgadas cada uno	9 madera natural
Elaborados sin clavos o grapas	1 acrílico
1 Electroimán con su respectivo circuito	1 Estructura metálica para sostener los marcos de la parte superior
Materiales adicionales	Características
	Acrílico
	Vidrio templado
	Papel común
	Tierra/ Lodo

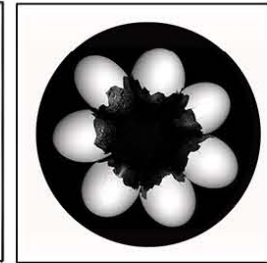


Esquema de montaje de la instalación fotográfica, vista frontal

Inferior

1.- Segmento T

.Marco hexagonal de madera, huevos blancos intervenidos con pintura 1, esfera de piedra volcánica 2

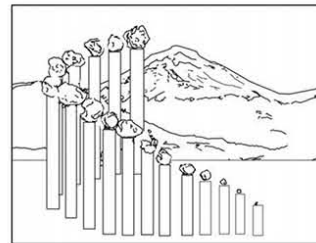


2.- Segmento Intersección Lodo (I-L)

Dos contenedores de acrílico ubicados a los costados del marco del segmento T, los cuales contendrán tierra y lodo de forma respectiva

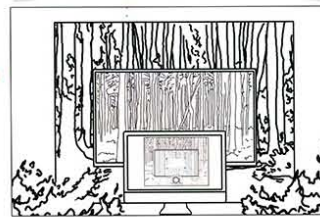
3.- Segmento Intersección Piedra (I-P)

Marco sin intervención y fotografía de una instalación in situ en la zona cercana al volcán Popocatepetl, que se conformará de 16 polines de madera de diversas medidas, que en la parte superior sostendrán piedras volcánicas, y en la parte inferior se encontrarán incrustados al piso



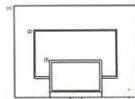
4.- Segmento F

Pirámide de madera, marco intervenido con fuego en la parte inferior, y dos fotografías por lado



5.- Segmento Intersección H (I-H)

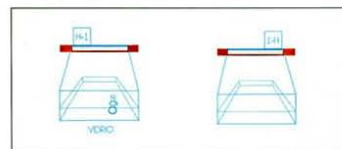
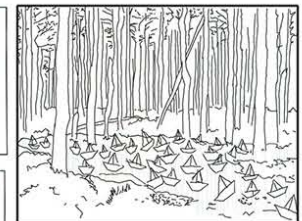
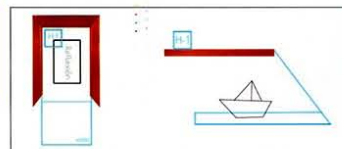
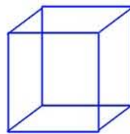
Marco elaborado de acrílico



1- BOSQUE EN LLAMAS
2- FOTOGRAFIA IMPRESA SOBRE PIEL
3- MISMO BOSQUE DESPUES DEL INCENDIO
FOTOGRAFIA HECHA DESDE UN TELEVISOR
4- MISMO BOSQUE CON VEGETACION
5- INVERSION VIDEO
6- INTERSECCION IMAGEN SIGUIENTE
TELEVISOR
7- CAMARA FOTOGRAFICA

6.- Segmento H

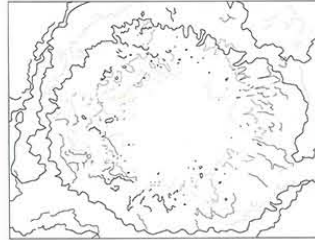
Marco intervenido por la sustracción de una de sus partes, cubo de vidrio, impresión fotográfica, contenedor de vidrio, agua líquida, y un barco de papel elaborado con los fragmentos del poema "Sobre la naturaleza" de Empédocles.



Superior

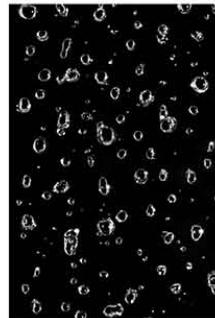
1.- Segmento A

Marco intervención, fotografía del cielo al momento del crepúsculo, electroimán, y escultura de metal en forma de cruz.



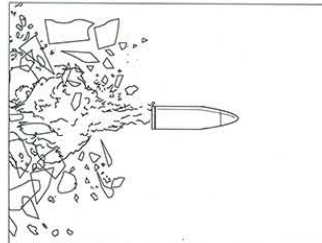
2.- Segmento intersección G (I-G)

Marco en formato vertical con fotografía de gotas de agua captadas al momento de descender del cielo.



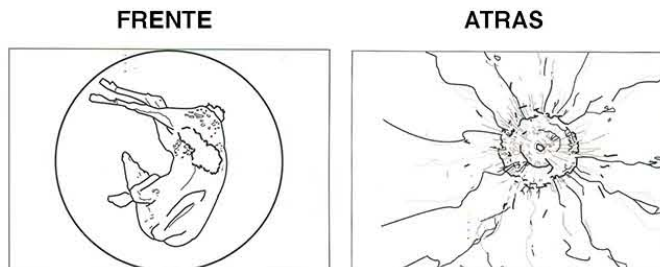
3.- Segmento de intersección (I-H)

Marco en formato vertical con fotografía del momento en que una bala traspasa un vidrio templado



4.- Naturaleza (Parte central de la obra)

Se compone de dos marcos de madera que sostiene dos vidrios en la parte central de la obra, en el vidrio de enfrente se imprimira una imagen fotografica de un ciervo asesinado que yace sobre el suelo, mientras que en el vidrio situado en la parte trasera se ubica un vidrio templado en donde es visible la huella de una bala.



El proyecto se divide en dos módulos:

a) Inferior

Algunos de los elementos tocan la base.

b) Superior

Ninguno de los elementos toca la base.

Concepto del proyecto

La separación espacial entre objetos inferiores y superiores pretende respetar la ubicación original de cada elemento. De igual manera, la confrontación entre elementos materiales físicos y representaciones fotográficas refiere a la importancia que se le concede en esta teoría al entendimiento de la naturaleza a partir de la experiencia directa con el mundo, y el proceso de apropiación de la naturaleza en términos conceptuales.

Las fotografías pretenden referir al significado simbólico que posee cada elemento, y las esculturas representan formas de señalización de los elementos. En cambio, los marcos que históricamente tienen como función separar el espacio físico del espacio de la representación, en esta obra significan la delimitación conceptual de cada elemento.

Se ha optado por agregar un segmento o elemento extra dedicado a la naturaleza en función de que este concepto engloba la unión de todos los elementos. Así, el ciervo y el impacto de bala sobre el vidrio significa una analogía de la destrucción del humano al medio natural.

Proyecto Final

Al final, decidí no inclinarme por este proyecto principalmente porque fue conceptualizado anteriormente a la investigación documental de la instalación artística. Considero que a pesar de que contempla la interacción espacial del espectador a través de la disposición de los objetos, no deja de ser una escultura transitable que únicamente puede ser percibida a la distancia, sin la posibilidad de sentirte inmerso en ella. Adicionalmente, al emplearse un quinto elemento representado por la naturaleza deja de respetarse la cualidad cuaternaria de la teoría inicial, misma que para mí era muy importante conservar.

En cambio, la propuesta *Los cuatro elementos* permite la correcta interacción espacial entre el espectador, la obra, y el espacio. Además, gracias a la magnitud de la obra se consigue configurar una percepción distinta del espacio de la sala de exhibición, un aspecto determinante en la instalación artística.

3.3.3.2. Últimas consideraciones.

El diseño del proyecto artístico: *los cuatro elementos, interpretación plástica-visual de la teoría cosmogónica* pretende atender a diferentes intereses y objetivos. Primero, responde a la necesidad de

concebir un modelo de producción artística que implemente en el contexto del arte contemporáneo los signos simbólicos presentes en la primera versión en occidente de la teoría de los cuatro elementos. Asimismo, busca negar el concepto de "naturaleza" asociado a la raíz ontológica de la *natura naturans*, resignificándolo como una apropiación del entorno a nivel histórico-cultural como mental y pragmático. Finalmente, en base a que la conjetura cosmogónica posee un amplio sentido poético permite que el proceso de interpretación no se centre en la reconstrucción de la representación de la realidad que formula Empédocles, sino en la construcción de una propia narrativa donde la creatividad y la experiencia sensible constituyan los verdaderos elementos que conforman la realidad.

Al respecto de la actualización de esta conjetura antigua, la solución que se propone en este diseño estriba en lo siguiente: a diferencia de los medios artísticos tradicionales, la instalación artística nos permite encontrarnos inmersos dentro de la obra siendo partícipes de un cúmulo de estímulos que modifican la forma cotidiana que percibimos e interactuamos con el espacio. Así, la ambientación juega un papel preponderante porque no sólo evidencia que nuestro conocimiento de un lugar depende de la experiencia sensorial que establecemos con un conjunto de elementos que delimitan lo que percibimos, sino que esta serie de elementos configuran un espacio nuevo y desconocido donde confluye la realidad y la ficción. Por consiguiente, la instalación artística representa para mí el medio más idóneo para transmitir los conceptos que engloba la teoría de los elementos clásicos en Empédocles porque carece de sentido formular una que propuesta artística que no atienda a la actividad sensorial y participativa, cuando la experiencia perceptible por los sentidos es un rasgo inherente a la formulación y contenido de ésta.

Con el objetivo de generar una propuesta interactiva que sintetice el contenido principal de esta teoría cosmogónica, en el diseño formal de este proyecto se ha optado por el uso de objetos de gran magnitud para formar una estructura caótica. Desde el interés surgido a partir del estudio de esta teoría, y en relación con mi interés personal relativo a las teorías cosmológicas de la ciencia, se ha direccionado mi producción artística entorno a esa vinculación que demuestra que la creación y destrucción del universo se produce por un estado de confusión y desorden por el cual se separan o colapsan todos los elementos del universo.

Resulta esencial expresar que el diseño definitivo de este proyecto no representa un producto concluyente, sino que forma parte de un ejercicio intelectual más amplio que tiene como objetivo la creación de otras propuestas de instalación artística que logren consolidar nuevas formas de relación entre el arte contemporáneo y la filosofía antigua. De esta manera, la importancia del proyecto *los cuatro elementos* reside en generar una propuesta metodología a través de la cual puedan desarrollarse proyectos artísticos de mayor complejidad. Sin embargo, a pesar de que el diseño que aquí se presenta forma parte de un proceso de producción que seguirá desarrollándose hasta desembocar en nuevas formas estéticas y soluciones conceptuales, resulta importante comprender este proyecto como la síntesis de mis necesidades artísticas actuales, y como el punto límite temporal de toda esta investigación.

Es necesario enfatizar que mi propia reflexión en torno a los procesos inmersos en mi quehacer artístico me han llevado en la obra *Los cuatro elementos* a priorizar la observación y la planificación debido a las siguientes circunstancias: Primero, en base a que para mí la instalación artística representa

el medio más conveniente para comunicar los conceptos de la teoría de los cuatro elementos clásicos, resultaba obvio que para la producción de cualquier proyecto se concibiera se necesitaría el despliegue de una importante cantidad de recursos humanos y económicos. Segundo, con el fin de realizar un proyecto viable en dichos términos se concibió el proyecto *natura*, el cual fue descartado al no cumplir con las características fundamentales de una instalación artística. Tercero, dado que no se deseaba producir una obra de menor magnitud y elementos compositivos porque esta acción supondría un detrimento del cualidad envolvente de la instalación artística, la transformación perceptiva del lugar, y la interacción trial entre la obra-espectador-espacio, se dio prioridad a la generación de un diseño de proyecto artístico que atenderá a la solución de estos problemas a nivel conceptual. Por lo que espero que aquí se aprecie que el proyecto *Los cuatro elementos* es un ejercicio de producción plástica-visual que se plantea aquí en un nivel germinal, de desarrollo y de planeación artística.

Para finalizar enfatizo de nuevo en esta investigación que la planificación y las forma de visualización que aquí han sido desarrolladas resultan para mi igual de relevantes que la producción física de una obra artística debido a que este planteamiento es la consecuencia de un importante proceso creativo en el que han sido desechadas diferentes alternativas con el fin de llegar a la solución más pertinente. No obstante, soy consciente de que solamente podrá ser evaluada la eficacia de la obra hasta el momento en que ésta sea producida y exhibida.

PROPUESTA FINAL

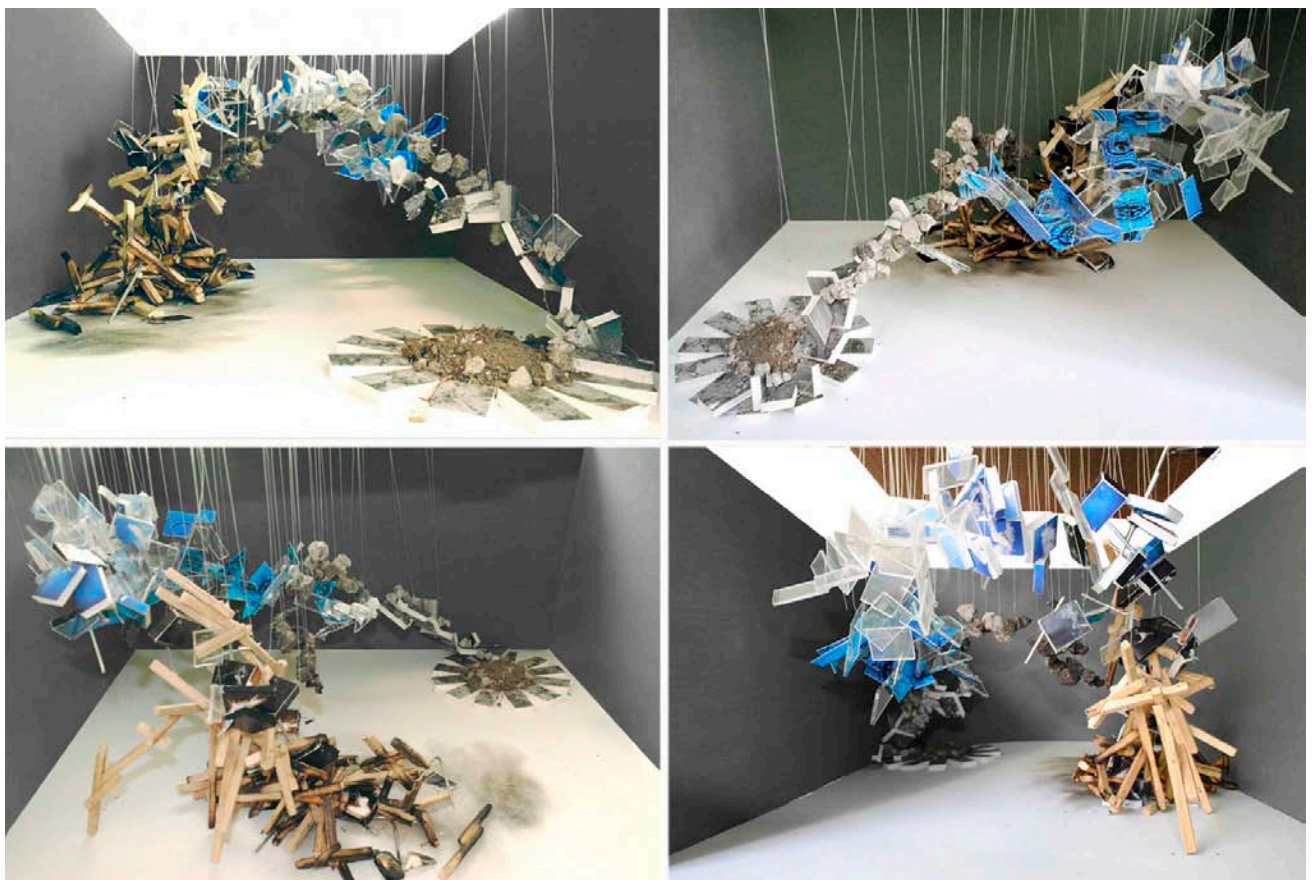


Fig.11.- Visualización de la propuesta de instalación artística definitiva *Los cuatro elementos*

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación ha sido enriquecedor comprender el significado político y filosófico que engloba la instalación artística, en base a que la experiencia de primera mano que ofrece esta práctica artística surge en los años sesenta como respuesta a la cultura del consumo y como forma de oposición al modelo de producción del arte tradicional que no permitía la participación del espectador. De igual manera se ha ahondado en la incidencia de la ambientación o "teatralidad" del minimalismo, la acción participativa del *happening*, y la corporalidad del *performance* en el desarrollo del tipo de experiencia del espectador ofrecida en la instalación artística. Añádase a ello que la intensificación de la conciencia del espectador (cuerpo, objetos, ambiente, espacio) que ofrece ésta logra configurar dos tipos de sujetos: un sujeto que literalmente se encuentra inmerso en la obra, y el modelo filosófico del sujeto en el que el espectador es consciente de sí mismo por medio de su interacción con la obra.

En esta tesis he presentado de qué manera es posible diseñar un proyecto de instalación artística aplicando los signos culturales antiguos provenientes de la teoría de los cuatro elementos. También ha mostrado que esta investigación coadyuva a profundizar en un enfoque del arte contemporáneo que continua en desarrollo y que aún no ha sido explorado a profundidad.

Desde esta perspectiva uno de los resultados que ha arrojado esta investigación es la de tratar la instalación artística como un signo simbólico. Es decir, comprender la mediación entre la respuesta sensorial-perceptiva del espectador y el espacio cultural como el territorio de configuración simbólica del entorno. Para ello se ha propuesto la concepción del símbolo en Cassirer como explicación del proceso autoreflexivo que construye el espectador en el momento en que interactúa con una obra de instalación artística.

Precisamente, la producción de experiencia del espectador en la instalación artística no es un rasgo secundario, ya que el significado de una obra se configura también de la interacción espacial del espectador con el conjunto de elementos que la componen, lo cual incluye su corporalidad, experiencia sensorial y modos de comunicación con otros espectadores. Por consiguiente la instalación artística conforma un espacio cultural donde confluyen múltiples relaciones de orden social y personal.

Por otra parte, el análisis de la larga tradición histórica de la Teoría de los cuatro elementos me ha permitido acceder al conocimiento proveniente de la filosofía antigua, y con ello analizar las series de variaciones que fueron producidas desde las raíces del conocimiento occidental en Grecia clásica hasta los inicios de las Ciencias modernas. Por consiguiente a la par de la explicación de cada una de las versiones más relevantes son incluidas sus respectivas representaciones iconográficas, ya que como se ha indicado anteriormente la influencia de la teoría de los cuatro elementos no corresponde únicamente al contexto de la filosofía, sino que respecta a todo el amplio espectro de la cultura. Así, resulta de vital importancia para nuestra área de estudio la referencia a las representaciones iconográficas de esta teoría porque además de que son documentos valiosos en tanto que sinteti-

zan la visión de época, también son referentes artísticos de gran utilidad porque han aportado diversas soluciones estéticas sobre la manera en que se relaciona el arte con los signos culturales de la teoría de los cuatro elementos clásicos

Por medio del diseño artístico los cuatro elementos enfatizo el paralelismo entre la producción de experiencia sensorial en la instalación artística y el entendimiento de la naturaleza por medio de la percepción por los sentidos en la teoría de los cuatro elementos. La anterior afirmación es una reflexión personal que ha surgido producto de este análisis en tanto que se basa en mi experiencia sobre los procesos creativos y en la investigación teórica aquí expuesta.

En esta tesis he pretendido averiguar de qué manera el estudio del pasado histórico puede contribuir a la formulación de producciones artísticas en el presente y aún más importante, como este producto genera nuevas configuraciones históricas. A partir de este proceso de investigación me di cuenta que la cualidad que sintetiza la filosofía antigua no se basa en su nivel de veracidad o lógica racional, sino en el nivel de abstracción que desarrollaron. Al respecto es plausible comprender la creatividad y la imaginación como el fundamento de toda la experiencia humana en relación a su entorno.

De esta manera las conclusiones de esta investigación no pretenden clausurar el análisis sobre la instalación artística y su relación con la filosofía antigua, más bien esta tesis se concibe como un acercamiento inicial que sienta las bases teóricas para la exploración futura de otras inquietudes y cuestionamientos que nos permitan dilucidar nuevas formas de análisis y de acercamiento a la experiencia estética que ofrece esta correlación. Así, la aportación de este proyecto reside principalmente en esquematizar las cualidades que fundamentan la práctica de la instalación artística, y la de rescatar los valores perdidos culturalmente de la teoría de los cuatro elementos clásicos al incorporarlos al contexto del arte contemporáneo.

Finalmente, esta tesis no se concibe como el punto final de la investigación sobre la relación entre el arte y la filosofía antigua, sino como un producto inicial a partir del cual se generarán nuevas formas de reflexión y rutas de investigación sobre este tema, ya que este tópico es tan amplio y posee tantas líneas de investigación que representaría un error dar por clausurado un tema que continua articulándose de los descubrimientos y cambios de enfoque sobre los documentos del pasado como de los cambios fluctuantes de nuestro acontecer histórico.

BIBLIOGRAFÍA

- . Aurora Fernández Polanaco, *Arte Povera, Nerea*, Madrid, España, 1998
- . Bishop, Claire, *Installation art, a critical history*, Routledge, New York, USA, 2005
- . Böhme Hartmut y Gernot Böhme, *Fuego, agua, aire y tierra, Una historia cultural de los elementos*, Herder, Barcelona, España, 1998
- . Bruce Glaser <<Question to Stella and Judd>> *Minimal Art: A Critical Anthology*, Edited by Gregory Battcock, University of California Press, USA, 1966
- . Careri Francesco, *Walkscapes: El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, España, 2009
- . Dana Friis-Hansen, Cai Guo-Qiang, Phaidon, Londres, Inglaterra, 2002
- . García Bacca, Juan David (ed.) *Los Pre- socráticos (compilado)*, F.C.E, Distrito Federal, México, 2009
- . González Escudro, Santiago, *raíces y elementos en Empédocles*, *El basilisco*, número 13, noviembre 1981-junio, Oviedo, España, 1982
- . Guasch, Ana María, *El arte último del Siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza, Madrid, España, 2000
- . Foster, Hal (compilador), *La posmodernidad*, Kairos, Barcelona, España, 1988
- . H. Reiss, Julie, *From margin to center: the spaces of installation art*, MIT, NY, USA, 1999
- . Kastner, Jeffrey (editor) y Wallis, Brian, *Land Art y arte medioambiental*, Phaidon, Londres, Inglaterra, 2005
- . Kingsley, Peter, *Filosofía antigua, misterios y magia; Empédocles y la tradición pitagórica*, Atalanta, Gerona, España, 2008
- . Krauss, Rosalind, *paisajes de la escultura moderna*, Akal, Madrid, España, 2002
- . Ocampo, Estela, *Teorías del arte*, Icaria, Barcelona, España, 1991
- . Smithson, Robert, *A sedimentation of the Mind: Earth Projects*, Art Forum, USA, 1968

PÁGINAS ELECTRÓNICAS CONSULTADAS

- . Anne Cecile Jaeger, *Haven Her Body Was*, Entrevista a Noémi Goudal , *Foam Talent Issue*, USA, 2012. Fecha de consulta: 13 de Julio del 2015. Disponible en <http://www.noemiegoudal.com/foam.html>

. Cai Guo-Qiang: I Want to Believe - Head on, 2006, Canal oficial del Museo Guggenheim de Bilbao, Fecha de consulta: 10 Junio de septiembre del 2015. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5rJcem92ns0>. Ullens Center for Contemporary Art, Zhan Wang, My personal Universe, Publicado de prensa. Fecha de consulta: 07 de septiembre del 2015. Disponible en http://ucca.org.cn/wp-content/uploads/2014/05/ZHAN-WANG_ENG_PR_Final.pdf

. Willis, Simon.- "Bill Viola's Martyrs: Sleek, Glamorous, Empty" en The New York Review of Books [publicación en línea]. Fecha de consulta: 07 de Abril, 2015. Disponible en Internet <<http://www.nybooks.com/blogs/gallery/2014/jun/20/bill-viola-martyrs-sleek-glamorous-empty/>>.

. Zhan Wang, My personal Universe, C-Side productions, Fecha de consulta: 09 de agosto del 2015. Disponible en <http://vimeo.com/38719573>