

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LA IDEA COMO MATERIA:

Lucas Ospina ejemplo de la condición artesanal de las ideas.

Jaime Alejandro Carmona Múnera

Dissertação

Mestrado em Crítica, curadoria e teorias da arte

Dissertação orientada pelo Prof(a). Doutor(a) Cristina Azevedo Tavares

2018

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Jaime Alejandro Carmona Múnera, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “La Idea como materia, Lucas Ospina ejemplo de la condición artesanal de las ideas”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato



Jaime Alejandro Carmona Múnera

Lisboa, Quinta 02 Agosto 2018

RESUMO

LA IDEA COMO MATERIA: Lucas Ospina ejemplo de la condición artesanal de las ideas: é um trabalho que indaga sobre as practicas de criação na contemporaneidade artística tentando localizar nos processos da arte contemporânea as características do trabalho artesanal, assim como quem trabalha sobre algum material específico. Neste caso o material são as ideias, tentando provar que não existe muita distância entre as duas áreas, e que o artista contemporâneo pode estar afastado do trabalho manual ou da construção directa da obra, mas desenvolve técnicas e ferramentas desde o intelecto, como estruturas de pensamento, metodologias, processos e hábitos. O trabalho procura um fio condutor dentro da história da arte que permita encontrar esta condição, como resultado duma evolução natural que deriva nesta interpretação e que tem como ponto de partida o texto do sociólogo norte americano Richard Sennet: El artesano.

Através dum exercício curatorial,, irá aplicar-se este conceito através duma proposta de publicação que analisa a obra do artista colombiano Lucas Ospina, e que permite fazer uma ligação entre as diferentes peças do artista e suas diversas facetas pessoais e interesses, para assim tentar compreender através deste artista e sua obra, como estas características artesanais jogam um papel muito importante nas obras da arte contemporânea em geral.

Alem do contexto artístico, para compreender a obra de Lucas Ospina é necessário criar um contexto sociopolítico e artístico da cena na Colômbia e América Latina, e tentar encontrar nestes contextos qual é o artesanato das ideias e quais são as matérias que compõem o pensamento artístico latino-americano desde o século XX.

A ideia como matéria, é um jogo que tenta levar a outro plano além do físico os processos do trabalho artístico, onde seja possível identificar, valorar e classificar o trabalho intelectual dentro da arte contemporânea e conceder os valores do trabalho artesanal ao trabalho contemporâneo.

Para conseguir entender a ideia como matéria desenha-se um caminho com diferentes questões onde é possível encontrar uma base conceitual assim como uma coerência histórica que pode explicar a lógica desta proposta, que não é um olhar sobre toda a história da arte é a criação dum contexto onde seja possível ubicar o papel das ideias até , à arte contemporânea.

Para dar um sentido a isto, o trabalho começa pela definição do conceito de ideia, e como evolui ao longo do tempo, como as definições de ideia podem ser muitas, todas possíveis e nenhuma errada, servem para explicar coisas diferentes, ou melhor, as caras e usos da ideia, a ideia como modelo, a ideia como entendimento, a ideia como vontade de uma ação, a ideia como projeto, a ideia como teoria, a ideia como memória...

Nos campos estéticos a ideia também muda de uso e de sentido, transforma-se através de temas, de interesses, até afetar as técnicas e as ferramentas. Assim cada “ismo” dentro da história de arte, usa as ideias para representar os seus interesses, que são o reflexo dos contextos históricos, sejam estes desde imitação da realidade, a paisagem, as pessoas com suas tradições, ou as próprias formas de habitar. Também podem ser os símbolos, o sagrado, o místico, os mistérios e as representações míticas dum mundo ideal, até representar os elementos metafóricos ou mensagens explícitas do espírito humano: desejos, temores, ilusões, misérias, outras realidades, para chegar a abstrações da mente e dos elementos da realidade, e tocar os limites da ausência do objeto construído, do objeto que não existe na realidade, que é possível nomear para poder criar na imaginação.

Outro Ponto importante para o desenvolvimento deste trabalho é também falar das ideias em América do sul, América Latina dentro dos contextos sociais e políticos que estes países têm, e como a ideia muda dentro de sua condição de colonização por países estrangeiros, que criam uma dependência tanto económica como intelectual e criativa, onde estas ideias estão sujeitas a uma ideia de aprovação por parte de fatores externos, como as academias e os mercados. Esta situação vai levar a uma pesquisa permanente pela identidade de cada país latino-americano, e esta identidade será então uma ideia que vai a estar presente no trabalho dos artistas americanos durante os últimos dois séculos. Partindo do panorama geral na América Latina, segue em direcção à Colômbia, para ver também como a colonização e a identidade são um ponto comum dentro do trabalho artístico, mas também como os próprios aspectos do país modificam os

modos de trabalho e os interesses dos artistas, que estão sempre afetados pelo conflito duma forma direta o indireta e como estas situações propõem uma forma de assumir o trabalho das ideias, a forma das ideias e as técnicas e ferramentas para trabalhar as ideias, seja por que as obras têm uma participação política dentro dos processos locais ou, pelo contrário, porque tentam fugir destas condições.

Dentro deste contexto colombiano situam-se artistas colombianos com os quais é possível oferecer um exemplo de como as ideias são trabalhadas na Colômbia, são artistas nos quais é também possível perceber como o conceito e o modo de trabalhar as ideias se tem modificado no tempo, em relação à evolução dos conflitos internos e aos cenários internacionais. Os artistas são: Beatriz González e suas relações com a pintura, os objetos populares, as notícias aparentemente domésticas e a arte como construção da memória. O artista António Caro, e a sua obra como elemento de reclamação, ou melhor de defesa do trabalho dos artistas, como da dignidade dos colombianos, um trabalho também de linguagem, de palavras, e sua obra como elemento educativo. Por último, o artista Oscar Muñoz, que com o seu trabalho desde o desenho, fala do tempo, dos desaparecidos e ausentes, um auto-retrato que permite construir um retrato dos que não tem rosto.

Com estes elementos passamos ao exercício final, a descrição que permita encontrar os elementos que fazem do artista um artesão das ideias, e assim elaborar um discurso que sirva como base para a criação de projetos curatoriais, onde a partir desta condição de artesanato seja possível ter ferramentas para a avaliação do trabalho dos artistas através das características dos processos, do trabalho, das técnicas, utensílios e hábitos, que com ajuda de algumas características oferecidas pelo Richard Sennet podemos perceber como artesanato ou não.

Já com um contexto construído, apresenta-se um possível projeto curatorial que tentaria através de uma publicação descobrir o artista colombiano Lucas Ospina como um artesão das ideias, e como seu trabalho em diferentes campos molda o seu trabalho plástico. Esta proposta explora assim os limites das relações entre as ideias e a matéria e as formas de construção das obras de arte, onde todos os elementos, inclusive os que parecem estar mais longe, trabalham na transformação da ideia e questiona como a peça construída na realidade não pode ser uma correspondência exata do objeto construído na imaginação.

como também questiona os limites entre a curadoria e o trabalho editorial, ao propor um livro como espaço de exposição.

A obra de Lucas Ospina está entre a realidade e a ficção, entre o objeto e a literatura, entre a performance, o desenho e o collage, entre a investigação e a educação, pelo que a publicação faria uma pesquisa entre todos estes elementos para encontrar as relações entre eles e descobrir os limites da sua obra e quais são as técnicas e ferramentas que o artista usa para formar as suas ideias. Dentro destes elementos há uma peça muito especial que é a personagem de Pedro Manrique Figueroa, pioneiro do collage na Colômbia e que parece ter sido descoberto pelo Lucas Ospina. Esta é uma personagem incorporada no trabalho do artista e que permite um jogo onde é possível vislumbrar os diferentes interesses do artista.

A intenção deste trabalho não é definir o artista como artesão, mas sim apresentar um espaço que de para olhar e entender a arte contemporânea numa maneira diferente. Pretende-se encontrar o destino dos esforços do trabalho e ainda reforçar que o trabalho das ideias precisa de um compromisso, umas técnicas e umas ferramentas, e que como que no artesanato, precisam de tempo, de fracasso, de erro, de repetições, até conseguir ser um mestre.

Palavras chave

Ideia, Matéria, Artesanato, Arte contemporânea, Colômbia.

RESUMEN

LA IDEA COMO MATERIA: Lucas Ospina ejemplo de la condición artesanal de las ideas: es un trabajo que divaga sobre la posibilidad de asignarle a los procesos en arte contemporáneo las características del trabajo artesanal, que trabaja sobre algún material específico en este caso las ideas, intentando demostrar que no existe mucha distancia entre las dos áreas, y que el artista contemporáneo puede estar distante del trabajo manual o de la construcción directa de la obra, pero que adelanta el desarrollo de técnicas y herramientas, más cercanas a estructuras de pensamiento, a procesos y hábitos. El trabajo busca encontrar dentro de la historia de arte un hilo conductor que permita ubicar esta condición como resultado de una evolución natural que deriva en esta interpretación, teniendo como punto de partida el texto del sociólogo Richard Sennet, El artesano.

A través de un ejercicio curatorial que intenta aplicar este concepto analizando la obra del artista colombiano Lucas Ospina por medio de la propuesta de una publicación que permita hacer un enlace entre las diferentes piezas del artista con sus demás facetas personales e intereses, para intentar comprender la manera como estas características juegan un papel muy importante en la construcción artesanal de la obra contemporánea. Para comprender la obra de Lucas es necesario crear un contexto socio político y artístico de la escena en Colombia y latinoamericana, e intentar ubicar en estos contextos como la artesanía de las ideas y cuáles son las materias que componen el pensamiento latinoamericano desde el siglo XX.

La idea como materia, es un juego que intenta llevar a otro plano más allá del físico los procesos del trabajo artístico, donde sea posible identificar, valorar y clasificar el trabajo intelectual dentro del arte contemporáneo, y otorgar los valores del trabajo artesanal al trabajo contemporáneo.

Palabras clave

Idea, Materia, Artesanía, Arte contemporáneo, Colombia.

Agradecimientos:

Familia. mi Mamá, mi Papá, mi Hermana.

Professora Cristina Azevedo Tavares.

Amigos.

Alejandra Ferrer.

GRACIAS POR LA PACIENCIA.

A Alejandra Ferrer.

	10
Indice	10
Introducción	11
<u>Capítulo 1. Aproximaciones al concepto de idea.</u>	
1. Conjuntos.	17
2. El límite y intersección.	24
3. Ideas, objeto, obra.	27
<u>Capítulo 2. Los tiempo de la historia.</u>	
1. Contextos de la idea.	30
2. El momento de la idea.	37
<u>Capítulo 3. La idea en el contexto Latinoamericano</u>	
1. La idea en Latinoamérica.	41
2. La idea en Colombia.	47
<u>Capítulo 4. La idea como Materia</u>	
1. Materia y Artesano.	52
2. Técnicas y Herramientas.	55
<u>Capítulo 5. Proyecto.</u>	
1. Proyecto El hombre sin atributos	59
2. Lucas Ospina (intersecta) Pedro Manrique Figueroa.	61
a. Dibujo, Escultura, Pintura.	64
b. P.M.F.	65
c. Textos.	66
d. Docencia - academia.	67
e. Charlas.	67
<u>Conclusiones.</u>	70
<u>Bibliografía.</u>	76
<u>Anexos.</u>	

La Idea como materia: Lucas Ospina, ejemplo de la condición artesanal de las ideas

Introducción

Este trabajo intenta reflexionar sobre los procesos de creación en el arte contemporáneo, a través de la analogía de la Idea como materia y por tanto del artista contemporáneo como artesano de la idea, a través de la obra y el trabajo del artista colombiano Lucas Ospina, buscando las posibilidades de uso de esta analogía y que se puede entender y explicar del trabajo artístico actual a través de este planteamiento.

La propuesta consiste en buscar una manera de reflexionar sobre los procesos del arte contemporáneo y construir una hacia una postura crítica que permita valorar y crear un lenguaje sobre la obra de arte dentro del arte contemporáneo que debido a sus múltiples formatos y exploraciones no resulta ser comprensible para una gran parte del público, que no logra encontrar vínculos con el arte actual, ya que el arte contemporáneo es en muchos casos insustancial, amorfo, etéreo, es solo palabra y gesto, resultando encriptado, o deliberado, entonces ¿cómo valorar ese gesto?.

Al asignarle los valores de la artesanía tal vez sea posible llevarlo a unas condiciones que proporcionan algunos factores “medibles”, como el compromiso con el trabajo, las exploraciones, las investigaciones, los hábitos, y las relaciones establecidas con la obra y su construcción, tanto física como conceptual.

El origen de esta propuesta se encuentra en tres momentos, el primero es la lectura del libro *El artesano* de Richard Sennet¹, Luego una entrevista al carpintero del artista conceptual Sol Lewitt² y por ultimo la lectura del libro *La Idea Fija* de Paul Valéry³, los tres momentos en su tiempo parecían satisfacer algunas intuiciones que ya venían conmigo, todas en relación a la pregunta sobre como es el proceso de creación y

¹ Richard Sennet, *El artesano*, trad. Marco Aurelio Galmarini (Barcelona: Anagrama, 2009).

² Stefan Römer, *Paraiso Conceptual*, (Kassel: International Documentary Film and Video Festival 2006).

³ Paul Valéry, *La idea Fija*, trad. Carmen Santos (Madrid, La balsa de medusa, 1988).

como valorar las obras de arte, hasta el momento del encuentro con estos tres elementos, valoraba el proceso artístico de un artista según el trabajo que desarrollaba sobre un tema, sobre una especie de idea fija, creía en el artista obsesivo, terco, pero esta situación se quedaba corta para entender aquellas obras que ya tenían algún valor dentro del mundo del arte, o obras que me interesaban que parecían no estar ligadas a esta cualidad de trabajo, obsesivo físico, con el cual intentaba comprender, manteniendo así por separado el valor de la creación manual y por otro lado el valor teórico.

En esta escala de valores asuntos como el encargo no parecen encajar, ahí aparece la escena del carpintero de Sol Lewitt, que deja clara cual es la participación del artista en el encargo, que encaja en la descripción que hace Richard Sennet de lo que él considera un artesano, y luego buscando comprobar la importancia de la idea obstinada, encontré el libro de la Idea Fija⁴ que prometía en su título, confirmar mi punto de vista sobre la importancia de la terquedad y la obstinación como valor de la creación, pero Paul Valéry en las primeras paginas ya deja claro que es imposible retener una idea, y que las ideas están siempre en constante mutación. Entonces tenemos : Valéry pone el concepto de la idea mutable, Sennet el concepto del artesano y Lewitt a través de su carpintero un pequeño ejemplo del posible artesano de las ideas.

El Artesano de Richard Sennet:

“En diferentes momentos de la historia occidental, la actividad practica ha sido degradada, se la ha divorciado de los objetivos supuestamente superiores. La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación...”⁵

En el Mundo del Arte, y sobre todo en los movimientos de la segunda mitad del siglo XX, las actividades prácticas y manuales, como dice Sennet, son degradadas,

⁴ Paul Valéry, *La idea Fija*, trad. Carmen Santos (Madrid, La balsa de medusa, 1988).

⁵ Richard Sennet, *El artesano*, trad. Marco Aurelio Galmarini (Barcelona: Anagrama, 2009) 33.

separadas de los objetivos contemporáneos, para no usar la palabra del autor: “superiores”; pero a diferencia de otras áreas, el arte no consigue desterrar la práctica artesanal de su lado, sin embargo han tomado distancia.

Richard Sennet menciona que el artesano: “...emplea soluciones para desvelar el territorio nuevo; en la mente del artesano, la solución y el descubrimiento de problemas están íntimamente relacionados. Por esta razón, la curiosidad puede preguntar indistintamente “por qué” y “cómo” acerca de cualquier proyecto”.⁶

El autor usa esta definición para explicar cómo es que los artesanos pueden estar presentes en todas las áreas de trabajo y de estudio de la humanidad, en el texto el autor usa esta descripción en espacios diferentes como: ensambladores de carros, desarrolladores de sistemas operativos como Linux, cirujanos, etc. Pues no es la técnica la que define al artesano o la materia que usa, termina por ser más una cuestión de actitud ante el trabajo.

Por eso es importante dar de nuevo, el sentido de la artesanía al arte contemporáneo, si fue que alguna vez lo perdió, el concepto de lo artesanal define un compromiso, una búsqueda constante y una dedicación con las ideas, si bien el artista y el arte mismo habitan el terreno de la imaginación, de donde fue desterrada la actividad práctica, no podemos pensar que lo que el artista imagina sea considerado una obra de arte, solo porque está en el pensamiento de una persona denominada “artista”, los artistas contemporáneos igual que los artistas de otros tiempos, precisan de trabajo, dedicación y esfuerzo así ellos hagan uso o no de las manos, y así cumplir con la sugerencia que hace Sennet de “sospechar de las pretensiones del talento innato no entrenado”.⁷

⁶ Richard Sennet, *El artesano*, trad. Marco Aurelio Galmarini (Barcelona: Anagrama, 2009) 23.

⁷ Richard Sennet, *El artesano*, trad. Marco Aurelio Galmarini (Barcelona: Anagrama, 2009) 53.

Vamos de nuevo a nuestro punto de partida, y a descomponerlo, para ajustarlo a nuestras intenciones...

~~“En diferentes momentos de la historia occidental la actividad practica ha sido degradada, se la ha divorciado de los objetivos supuestamente superiores. *La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación...*”~~

Apagamos toda a cita para quedarnos solo con la última parte:

~~“*La habilidad técnica ha sido desterrada de la imaginación...*”~~

De la cual Eliminamos la siguiente parte:

~~“...ha sido desterrada...”~~

Para quedar así:

~~“*La habilidad técnica de la imaginación...*”~~

El desarrollo de este trabajo esta planteado en un recorrido que comienza por un acercamiento al concepto de “idea”, para luego ponerlo en el contexto de la historia del arte de occidental, como también en los contextos históricos de Latinoamérica y Colombia, y con este fondo describir lo que seria la artesanía de la ideas, para poder paso al proyecto curatorial en donde se busca poner en evidencia esta mirada, dirigiéndola sobre el trabajo de un artista contemporáneo, en este caso el artista es Lucas Ospina un artista colombiano, que desde las diferentes labores que realiza y los procesos que usa para desarrollar su trabajo deja entre ver que el puede ser un artesano de las ideas.

Se pretende establecer entonces una mirada que permita comprender las ideas artísticas como resultado de un trabajo constante, para resolver problemas muchas veces auto-impuestos por los artistas, y marcar una diferencia entre las ideas espontáneas que todos los seres humanos tenemos a diario o ideas para la resolución de problemas prácticos e ideas artísticas; cuando la idea pasa a ser entendida como obra de arte y que alguien por ser artista sus ideas pueden ser valoradas como arte, es un concepto que para una gran parte de la sociedad le cuesta asumir y aceptar, dando paso a la pregunta ¿por qué eso es arte? ¿quién puede hacer arte?, al percibir que la idea puede estar sujeta a unas metodologías de trabajo, tiene unas técnicas y unas herramientas, que hasta pueden ser traducidas en horas de trabajo, como cualquier trabajo, la mirada puede que cambie y se comience a valorar y a aceptar. Los oficios artesanales normalmente desenvuelven hábitos, crean nuevos interrogantes, desarrollan nuevas herramientas, y generan nuevos objetos y nueva información, entonces entender que los hábitos de los artistas pueden ser herramientas o técnicas para el forjado de ideas puede ofrecer una nueva aceptación sobre el trabajo contemporáneo, es importante entender que mirar, observar, oír, agudizar los sentidos en general son herramientas claves para la formación de materia y su transformación y que toma mucho tiempo aprender a usar estas herramientas en las técnicas correctas, para buscar los resultados ciertos, y que pocas veces darán el resultado esperado.

La meta de este trabajo no es llegar a una fórmula que a través de una suma de factores de un resultado correcto, y determine en una escala que tan artesano o no es un artista, intenta por el contrario, crear una mirada que permita identificar en las diferencias entre trabajos y obras las intenciones de los artistas y cuáles son las metodologías y su compromiso con la obra, reconociendo el error, los intentos, las insistencias, las incapacidades, como valores agregados del trabajo, quien no trabaja no se equivoca, así también se logra ser más analítico con propuestas de formas muy llamativas, que parecen resultado de las tendencias artísticas, donde se aplica una fórmula ya comprobada y aceptada en las instituciones del arte, sean museos, sean galerías, donde el autor no corre muchos riesgos.

Para lograr esta meta se establecen cinco capítulos en los cuales se irán presentando la información que nos permitirán comprender mejor lo que se pretende, en el primer capítulo se bordea el tema base del trabajo el concepto de “idea” qué son las ideas y como funcionan, para luego en el capítulo dos ubicar el concepto en la historia del arte hasta llevarla a los contextos latinoamericanos en el capítulo 3, en el capítulo cuatro con esta información se expone como es posible y por qué tiene sentido hablar hoy de las ideas como materia, y como es la relación artesanal del artista contemporáneo con esta materia, divagando sobre las herramientas y técnicas conceptuales, rituales, o no manuales, y por último se intenta dar un ejemplo de esta propuesta a través de la obra del artista colombiano Lucas Ospina.

Este trabajo tiene un fuerte componente personal, pues intenta responder una pregunta que nace desde la ignorancia, y la inocencia en los temas del arte, pues desde mi experiencia en la arquitectura, se pueden encontrar ahí más elementos medibles para comprender el trabajo arquitectónico, en parte creo se debe al ser considerada la arquitectura como un oficio, como el desarrollo de un proyecto, tal vez es así que estoy buscando comprender como funciona la obras de arte, y la práctica artística, como funcionan las obras que me despiertan interés, que palpitan en la mente, que excitan y que es un misterio su encanto, cuál es el truco?, qué las hace que se mantengan en la memoria?. En aproximaciones a artistas es fácil reconocer las intenciones, compara discursos y obras, para comprobar si corresponden o no, hasta el momento aquellas obras que gustan desde el desconocimiento, normalmente se justifican muy bien cuando se conocen los discursos de sus autores, son obras que dejan escapar el proceso detrás de ellas, las preguntas y las motivaciones que las llevaron a ser realizadas, ese proceso es lo que se intenta poner en un contexto artesanal donde la obra refleje las ideas que se pulen en la mente.

Capítulo 1: Aproximaciones al concepto de idea.

1. Conjuntos

“Y si no te ves aun bello, entonces, como el escultor de una estatua que debe salir bella de aquí quita aquí, raspa allá, pule esto, limpia lo otro hasta que saca un rostro bello coronando la estatua, así tu también quita todo lo superfluo, alinea todo lo torcido, limpia y abrillanta todo lo oscuro y no ceses de labrar tu propia estatua”⁸

Plotino, *Eneadas* 1.

Este capítulo pretende explorar el concepto de la idea como elemento principal de este proyecto para encontrar los primeros elementos que permitan entender las ideas como una materia sobre la cual es posible aplicar técnicas y desarrollar herramientas, se pretende en este capítulo describir un contexto que recree una imagen que permita comprender las diferentes definiciones y funciones de la idea, y acercarse a las que se aproximan más o son más útiles para la producción artística, un contexto donde sea posible visualizar la labor artesanal del artista contemporáneo sobre las ideas.

La palabra idea puede ser una de las más usadas en el lenguaje, por lo menos en español, es de uso común, corriente, no hay que entrar en campos específicos para usarla, no es una palabra difícil, o exquisita, como las que se usan en este tipo de textos académicos, pero sin embargo si es una palabra que se decanta dentro de cada especialidad, adquiriendo valores diferentes, hay lugares donde es importante tener ideas, o tener idea del tema, en otros espacios es mejor no tenerlas, en otros campos se construyen las ideas, en algunos espacios son ideologías, en otros son proyectos, en otros son rasgos de personalidad.

⁸ Plotino, *Eneadas* 1, trad. Jesus Igal (Madrid: Gredos, 1982) 291.

Como punto de partida se propone un lugar común: el diccionario. Los diccionarios presentan la posibilidad de abordar de manera general las diferentes acepciones detrás de la palabra "Idea" y deja en evidencia las tonalidades y las capas de significado que la componen, pero de una manera simple y compacta ofrece una mirada sobre la complejidad de esta palabra y los posibles límites de interpretación, la definición del diccionario es un retrato del todo, una gran imagen que es útil como mapa guía de este recorrido.

Tal vez como mero capricho, se usaran de las definiciones que ofrecen los diccionarios de portugués y de español, que a pesar de su cercanía conceptual en sus definiciones, tienen algunas variaciones con las cuales se complementan mutuamente, ofreciendo el diccionario portugués definiciones cortas, de una sola palabra, casi poéticas y el diccionario español ofrece definiciones más largas, pretendiendo ser más específico, tal vez un poco más técnico.

*i·dei·a*⁹

(grego idéa, -as, aparência, maneira de ser, estilo) substantivo feminino

1. *Representação que se forma no espírito.*
2. *Percepção intelectual.*
3. *Pensamento.*
4. *Lembrança, memória.*
5. *Plano, intenção.*
6. *Fantasia.*
7. *Doutrina; sistema.*

⁹ Dicionário Priberam de Língua Portuguesa, definición de la palabra ideia, 2018 <https://www.priberam.pt/dlpo/ideia>

Idea¹⁰

Del lat. idēa 'imagen, forma, apariencia', y este del gr. ιδέα idea.

1. f. *Primero y más obvio de los actos del entendimiento, que se limita al simple conocimiento de algo.*
2. f. *Imagen o representación que del objeto percibido queda en la mente*
3. f. *Conocimiento puro, racional, debido a las naturales condiciones del entendimiento humano*
4. f. *Plan y disposición que se ordena en la imaginación para la formación de una obra.*
5. f. *Intención de hacer algo.*
6. f. *Concepto, opinión o juicio formado de alguien o algo.*
7. f. *Ingenio para disponer, inventar y trazar una cosa.*
8. f. **ocurrencia** (¶ *idea inesperada*).
9. f. coloq. **manía** (¶ *preocupación extravagante*).
10. f. *Fil. En el platonismo, ejemplar eterno e inmutable que de cada cosa creada existe en la mente divina.*
11. f. pl. *Convicciones, creencias, opiniones*

Sobre la primera definición:

“1. Representação que se forma no espírito” ,

“1. f. *Primero y más obvio de los actos del entendimiento, que se limita al simple conocimiento de algo*”

¹⁰ Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, definición de la palabra Idea, 2018, <http://dle.rae.es/?id=KtN78ZO>

Según Panofsky¹¹ el concepto Platónico de la ideas, es que las ideas son “*aquilo que é*” algo que existe, es general y no existe una imagen de esto, por eso si se pide a un artista dibujar un perro, el artista hará alguna de las especies de perros que existen, que el conoce, pero no conseguiría hacer el perro mismo, sin poder recrear la esencia la idea de perro, todo el mundo sabe lo que es un perro cuando se habla de él: cuatro patas, cola, dientes, no es más alto que una persona, etc. Pero para saber esto, se necesita una “mínima idea” de las partes del perro, es necesario saber lo que son las patas, los dientes, la cola, y que juntas construyen aquella idea general del perro; así se puede fragmentar cada idea y cada cosa, a través de una cadena de conceptos sobre las cosas y sus partes; así se logra entender lo que es el mundo y tener un contexto común dentro de una sociedad determinada y cada quien construye el entendimiento.

Sobre el segundo ítem del diccionario:

“2. *Percepção intelectual*”,

“2. f. *Imagen o representación que del objeto percibido queda en la mente*”

Dentro de la interpretación que hace Panofsky, explica que Platón designaba esto como “*coisas particulares*”. Son las impresiones subjetivas que dejan las ideas generales afectadas por la percepción sobre ellas, por la experiencia y los contextos donde se encuentran, es así como el perro que tiene cuatro patas, una cola, dientes y no supera la altura de un hombre, la relación de cada persona aporta una definición y percepción subjetiva sobre los perros, por tanto los perros también pueden ser peligrosos o alegres y fofos, tener mucho pelo, ser gordos o delgados y finos, según las experiencias de cada persona con el animal.

Esta relación de las ideas, los objetos y la realidad, es un ejercicio dialéctico constante, donde el sujeto forma sus percepciones propias sobre el mundo, y puede

¹¹ Erwin Panofsky, *Idea: A Evolução conceito de Belo*, trad. Paulo Neves (São Paulo, 1994).

entonces tener miedo o amor por los perros, porque el perro mordía la mano o movía la cola de la alegría, estas percepciones son la tercera definición que dan los diccionarios:

“3. *Pensamento.*”

“3. f. *Conocimiento puro, racional, debido a las naturales condiciones del entendimiento humano*”

Hasta ahora la idea es un término, que va de lo simple a lo complejo, solo con su propia composición, también como la relación de este con el contexto, es decir, el perro simplemente es, pero solo puede existir por las cosas que lo definen, así el pensamiento y entendimiento se establecen, el todo y sus partes.

La *idea* puede ser la unidad mínima de pensamiento, con la cual se construyen “conceptos” mayores, que también van a ser a su vez nuevas *ideas*, continuando con el ejemplo del perro es necesario comprender que esta idea está construida a su vez por otras ideas como: las patas, la medida, los dientes, etc. y estas ideas a su vez llevan a muchas otras ideas, más simples o más complejas como: las ideas de manada, de especie, caza, rabia, pulga, o también ideas más abstractas como: el miedo, la alegría o la empatía.

Estas definiciones dan el primer elemento para entender la idea como una materia, una materia que es posible “descomponer” en otras ideas y a su vez forma parte de otra posiblemente mayor y esas a su vez en otras y que esta cualidad “atómica” de la idea es con la cual se compone la percepción del mundo.

Esta condición aglutinante, de adición, genera otra cualidad como materia de la idea, se pueden percibir las ideas como objetos de varias caras, objetos “tridimensionales” que pueden ser rodeados o girados en la imaginación.

Hasta aquí un primer aspecto de la idea, es aquello que compone al mundo y con lo que también es posible interpretarlo, las definiciones siguientes ofrecen ya otro aspecto que hace que se acercan más a la interpretación que estamos buscando:

(PT)

4. *Lembrança, memória.*

5. *Plano, intenção.*

6. *Fantasia.*

7. *Doutrina; sistema.*

(ES)

4. *f. Plan y disposición que se ordena en la imaginación para la formación de una obra.*

5. *f. Intención de hacer algo.*

6. *f. Concepto, opinión o juicio formado de alguien o algo.*

7. *f. Ingenio para disponer; inventar y trazar una cosa.*

8. *f. ocurrencia (¶ idea inesperada).*

9. *f. coloq. manía (¶ preocupación extravagante).*

10. *f. Fil. ~~En el platonismo, ejemplar eterno e inmutable que de cada cosa ereada existe en la mente divina.~~*

11. *f. pl. Convicciones, creencias, opiniones*

Estas definiciones se dividen entre dos elementos interesantes para esta propuesta, uno: cualidades de esa idea-materia, como la *fantasía, la memoria, la manía o preocupación extravagante, o que puede ser hasta un sistema*, y el otro elemento es la disposición a la acción: *plan, intención, ocurrencia, juicio...* Osea en la idea se conjugan dos aspectos importantes, la idea es materia y a su vez es intención, impulsa a la acción.

Ahora, cuál es el espacio de las ideas? al aceptar las ideas como una materia, esta materia debe ocupar un espacio, donde es posible su desarrollo y se pueda dar vía a esa pulsión de acción que traen consigo las ideas, un espacio para las posibilidades de transformación y moldeado de las ideas.

Para ilustrar este espacio se usará un concepto propuesto por Karl Popper¹² un sistema de tres "mundos" en los que se mueve el ser humano: el mundo físico, el mundo mental y el mundo de las ideas, así es posible ubicar las anteriores definiciones de idea en en estos mundo. Pero para expresar lo que este proyecto busca se cambiará la palabra "mundo" por la de "conjunto", pasar a esta expresión de "conjunto" permite crear una imagen simple que tiene un limite definido, que contiene los elementos de cada mundo, al poner estos mundo en conjuntos también es posible incluir el concepto de intersección, las intersecciones entre ellos permiten crear nuevos conjuntos, conjuntos intermedios que permiten el transito de elementos entre conjuntos, es en esas intersecciones, en ese transito donde se pretende encontrar el espacio más apropiado para ubicar esa idea-materia que el artista contemporáneo va a trabajar, donde se van a ubicar las ideas artísticas.

Estos son los conjuntos:

Conjunto 1: Corresponde al "*mundo físico*", "*la realidad material*", comprende todos los elementos existentes, inertes o vivos, y engloba, por tanto, nuestro cuerpo y nuestras neuronas, el exterior. Es de donde vienen las cosas con que formamos el entendimiento, y nuestra relación con el exterior forma nuestra interpretación del mundo.

¹² Karl Popper, *El yo y su cerebro*, trad. C. Solis Santos (Barcelona, Labor, 1993)

Conjunto 2: Mundo de los “*estados mentales del hombre*”, compuesto por la consciencia: razón, percepción, memoria, imaginación, atención, etc. es el entendimiento, El Interior.

Conjunto 3: Esta compuesto por los “*productos de la mente humana*” los objetos del mundo 3 son resultado de la abstracción, pero que sin embargo pueden afectar el mundo 1.¹³

Popper se refiere sobre este mundo (conjunto) como el lugar donde se encuentran reunidas todas las creaciones del hombre, desde los mitos hasta las obras de arte, establece entonces el mundo (conjunto 3) como lugar que motiva la intersección de los otros conjuntos y la relación de información entre todos los conjuntos, el conjunto 3 permite el uso de la memoria y la imaginación del mundo 2, junto al uso de los conceptos de la realidad del mundo 1.

2. El límite y la intersección

De los Conjuntos 1 y 2, ¿cuál es primero? ¿Cuál es resultado del otro? ¿La realidad (Conjunto 1) es una creación del entendimiento (Conjunto 2) o el entendimiento (C2) está definido por la realidad (C1)?...

Intentar definir esta situación, sería algo que tomaría mucho tiempo, además de parecer no tener sentido, inútil, por que tal vez no existe una relación de causalidad entre ellas, tal vez es una relación de complementariedad, así si se intenta ver esta relación como una conversación donde los dos conjuntos comparten cierta información es esta acción la que forma a cada una de las partes, y además esta información crearía una intersección entre ellos, formando el conjunto Conjunto 3 (c3) y es en esa

¹³ Karl Popper, *El yo y su cerebro*, trad. C. Solis Santos (Barcelona, Labor, 1993) 41-54.

intersección donde el perro con sus cuatro patas, su cola y sus dientes, sus especies, los bravos, los fofos, que viven del lado de la realidad , en el conjunto 1, junto al perro que vive en el conjunto 2, la idea pura de perro, el perro "general" que no tiene imagen, que son todos los perros y ningún, es en el conjunto 3 dónde el perro tiene posibilidades de ser algo más, ya puede ser un gesto, una metáfora, un símbolo, puede tener tres cabezas como el cancerbero, hasta puede ser un insulto, un adjetivo para referirse a algo o alguien, puede representar algo más que así mismo.

“...uma ideia expressa sozinha, dissociada de todo o predicado o de toda outra ideia não contém nenhuma informação em si: ela reduz-se a uma palavra, isto é, a um signo convencionado que pode seja referir-se a um objeto na memoria da pessoa que a diz ou que a ouve, seja não se referir a nada e não constituir senão um som. (conjunto1) A partir do momento em que duas ideias são simplesmente colocadas lado a lado, a curiosidade é excitada. a presença das duas palavras levanta a questão da ligação. Entra-se, assim, mesmo que por simples evocação, no mundo do sentido.”¹⁴

Las ideas que viven en el limite, en esta intersección entre el exterior y el interior, son las ideas que dan forma a otras ideas, son las ideas que despiertan "curiosidad" y excitación" en un transito de diferentes elementos creando nuevas ideas entorno a ellas mismas; Foucault lo describe como un requisito requisito doble:

“Es necesario que haya, en las cosas representadas, el murmullo insistente de la semejanza; es necesario que haya, en la representación, el repliegue siempre posible de la imaginación. Y ni uno ni otro de estos requisitos puede dispensarse de aquel que lo completa y se le enfrenta”¹⁵

¹⁴ Nayla Farouki, *O que é uma ideia?*, trad. Joana Chaves (Lisboa, Instituto Piaget, 2005) 54.

¹⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, trad. Elsa Cecilia Frost (Argentina, Siglo XXI editores, 1968) 75.

En elementos como estos es posible encontrar en las ideas propiedades de la materia, entre mas información circule entre los conjunto 1 y 2 más elemento se suman a las ideas que se encuentran en este grupo(c3), así una idea en particular puede ir sumando muchas capas de pensamiento sobre un tema específico, al punto de convertirse posiblemente en una área de conocimiento, una gran masa forma materias como las matemáticas, las ciencias, la biología, la química, la arquitectura, el arte. Esta intersección es un lugar que también puede ser entendido como un dialogo, una situación dialéctica que "permite a las ideas convertirse creadoras de otras pueden ser utilizadas para ir cada vez más largo en la evolución de un conocimiento"¹⁶.

Es tal vez el proceso dialéctico es el que permite superar el concepto antiguo de la idea como una imagen (o modelo) del exterior, que genera en el interior del artista la pulsión divina de representar fielmente aquella imagen, en esta relación modelo - representación, la intersección (c3) es solo un lugar de tránsito, sin filtro, que intenta pasar sin ser contaminado, buscando mantenerse puro, en el camino de ida y vuelta. Cuando el artista siente que puede hacer algo mejor o diferente con aquel modelo que está en la realidad, y cree poder superarla corrigiendo lo que puede considerar errores de la naturaleza, es ahí donde el proceso dialógico entra en juego, permitiendo que se desenvuelva un dialogo más complejo, con más matices, y en múltiples direcciones, y es en ese momento cuando la idea comienza a habitar el límite, creando una interacción que permite la creación.

Ya sobre este contexto de los conjuntos se encuentra un punto importante en el desarrollo de este proyecto, el conjunto 3 es el lugar donde es posible encontrar la materialidad de las ideas, y a este conjunto puede ser entendido como algo cercano a un taller: entra material y sale transformado, entra un problema y sale una solución o tal vez puede salir un nuevo problema, pero lo que entra allí se transforma, es un lugar donde se acumulan muchas ideas, donde es posible estar atendiendo varias, dedicándoles horas de trabajo, pero según los intereses del individuo hay algunas ideas

¹⁶ Nayla Farouki, *O que é uma ideia?*, trad. Joana Chaves (Lisboa, Instituto Piaget, 2005) 68.

que ocupan mayor espacio, a la cual se dedica más atención, generando una masa de mayor volumen, sobre la que el individuo comienza a trabajar, existen muchos tipos de materias, tantas como personas, que van desde las labores domésticas hasta fórmulas matemáticas abstractas... cada individuo afronta su interés, su inquietud, su problema procurando una resolución satisfactoria.

Así la idea es átomo y cuerpo, es adobe y pared, es grano y es arena, es planeta y es sistema, es cuarto y es casa, cuando se tiene una idea, se tiene muchas a la vez para poder abordarla, y trabajarla dentro del conjunto 3 hay que adoptar un sistema de escalas con la cual se pueda alejarse para ver la idea general y acercarse hasta los detalles, para poder ver el barrio, la calle, la casa, el cuarto, la pared, ver el adobe, la arena, ver el átomo, y encontrarse de pronto en otra casa, en otro barrio en otro sistema. El cambio de escalas permite percibir la multiplicidad de las ideas, las cantidades y los tipos que pueden existir uno dentro de otro.

Las ideas ya formadas, las que ya suman capas de otras ideas y de entendimiento, las ideas que van adquiriendo peso, y ocupando espacio del conjunto tres, son las ideas que ya son materia, aquellas que soportan el trabajo, el recorrido, la adición y la sustracción, son las ideas de las que se trata esta propuesta.

3. IDEAS, OBJETO, OBRA.

En esta última parte de este capítulo y de una manera muy sintética se intentará crear los límites que diferencian las ideas artísticas de las demás, son unos límites delgados, permeables y que tienen una alta probabilidad de cruzarse y confundirse.

“Muchos objetos del mundo 3 están incorporados a objetos del mundo 1, tales como libros, Nuevas medicinas sintéticas, computadoras o aeroplanos (...) Muchas de las obras de arte son de este tipo.”¹⁷

Las áreas que tiene una utilidad para el desenvolvimiento práctico de la vida diaria de las personas, de la sociedad, en las áreas más técnicas, y de producción, son las ideas que surgen y se crean en el conjunto 3 que trabaja en un problema específico y en la solución de este, después de encontrar la solución ya el problema no está más en este conjunto, ya hace parte de la realidad, o sea del Conjunto 1, aquí encontramos a los objetos en general que están en la realidad, si bien Popper acierta en incluir en estos objetos las obras de arte, por que existe una parte de la obra que se construye y se hace tangible, el termino "forma codificada" lo podemos usar para entender la otra parte de las obras de arte que no puede ser construido físicamente, entender que la obra de arte esta compuesta por una parte que puede ser llevada al conjunto1 y que otra parte se mantiene en el conjunto 3 es útil para definir al artista contemporáneo como artesano de las ideas, el objeto realizado no corresponde a una interpretación correcta de la idea moldeada en la imaginación, pues la misma construcción física interfiere en la construcción mental, cuando la obra esta "terminada" genera más información e inquietudes que respuestas, y se abre paso a lo inesperado, la relación con la realidad, el tiempo y el espectador.

La definición de Heidegger de la obra de arte es útil para continuar con la explicación de este punto:

“La obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que esta en ella es lo que hace que sea arte. Es verdad que la obra de arte es una cosa

¹⁷ Karl Popper, *El yo y su cerebro*, trad. C. Solis Santos (Barcelona, Labor, 1993) 47

acabada, pero dice algo más que la mera cosa(...) La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría (...) la obra es símbolo”¹⁸

Ese Algo más que tiene la cosa, que la convierte en símbolo, esa “aura” como lo nombra Walter Benjamin¹⁹, habita en la intersección, por tanto en los límites de este proyecto, es difícil entender la obra como algo terminado, por que la obra esta, o se mantiene entre las dos ideas, la idea construida, la otra, la idea representada y esta relación estimula la primera por medio de la segunda y viceversa. Entonces la construcción de un objeto que represente la idea, en lo contemporáneo, debería ser entendido como una técnica en la evolución de la obra; así también convirtiéndose en parte del trabajo artesanal de la idea, la construcción de prototipos, de piezas, de series y hasta la misma puesta en escena de una exposición, son partes del proceso de pulido y transformación de la “idea-materia”.

¹⁸ Martin Heidegger, *Camino de bosque*, trad. Helena Cortés, Arturo Leyte (Madrid, Alianza editorial, 2010) 13.

¹⁹ Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert (México Itaca, 2003).

Capítulo 2: Los tiempo de la historia.

1. Contextos de la idea.

El segundo paso en este trabajo es el de ubicar la idea en los contextos históricos del arte, como se ha transformado, hasta adquirir la “forma” actual y como se percibe en los últimos tiempos, y usar estos elementos para construir el trasfondo sobre el que se presenta esta propuesta de la idea como una materia, y para comprender por qué es que esta analogía es solo posible en un contexto contemporáneo. Es posible por que antes el problema estaba relacionado directamente a la forma, existía un objeto, hoy en día es posible prescindir del objeto. También es importante nombrar estos contextos para comprender un poco al final cuando se hable del artista Lucas Ospina, como esta historia también esta presente y como responde de manera casi espontánea a esta historia del arte.

El punto de partida será la siguiente cita de Arthur Danto, que sintetiza las perspectivas de este capítulo:

“...«Mimesis» era la respuesta filosófica habitual a la pregunta de qué es arte, desde Aristóteles hasta avanzado el siglo XIX, incluso en el XX. En consecuencia la mimesis, a mi criterio, es un estilo. En el período en el cual la mimesis definía lo que era una obra de arte, no había otro estilo en ese sentido de la palabra. La mimesis se convirtió en un estilo con el advenimiento del modernismo o, como lo denominé, en la era de los manifiestos. Cada uno de esos manifiestos intentó encontrar una nueva definición filosófica del arte, así como lanzarse a capturar el arte en cuestión.”²⁰

Se debe aclarar que no se pretende reducir o minimizar la historia del arte y sus múltiples matices, sus intenciones y contextos históricos, políticos o religiosos, no se

²⁰ Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común*, trad. Ángel y Aurora Mollá Román (Barcelona, Paidós, 2002) 68.

desconoce su complejidad, para efectos prácticos la modernidad será el momento de la historia del arte sobre el cual marcamos este recorrido, la modernidad como un giro que busca desviarse de los paradigmas de lo bello y va a imprimir una la velocidad en la evolución de la *creación artística*, y será El Pintor de la Vida Moderna. (1.868)²¹ la línea inicial, la primera pieza de este escenario.

Baudelaire, describe los valores que poseen los artistas modernos a través de un personaje que no acepta el rotulo de artista, que renuncia a tal titulo, por que como menciona en el texto comenzó tarde en el uso de tintas y colores, Baudelaire valora que ni el titulo como el desconocimiento de la técnica impidan las posibilidades de expresión, por el contrario valora la libertad que ofrece ignorar estos elementos, otra cualidad importante que se menciona, es que el personaje esta interesado más en el mundo exterior, en su sociedad y sus acontecimientos, en el contexto inmediato, y por tanto trata de representarlo a pesar de sus faltas técnicas, ubicándolo en un lado opuesto a aquellos que si se denominan artistas para ese momento, y que por tanto eran seres bendecidos con algún tipo de don, que les permitía ver la belleza y representarla, pero que realmente ignoraban ese momento en el cual vivían, concentrados en sus técnicas, representando sus ideales de belleza, que realmente pertenecían a un pasado, despreciando la realidad que los rodeaba, vivían anclados en el ideal pasado mejor, a una belleza lejana, anacrónica, casi mitológica; Baudelaire, va a reclamar a través de este artista, que el arte debe encontrar la belleza del presente y al artista como alguien responsable de descubrir lo bello en la realidad de su momento, el artista debe aprender a mirar, mirar para reconocer las bellezas en la que vivimos, no la Ideal, onírica, presente en el arte hasta ese momento.

El Pintor de la vida moderna narra el espíritu de un tiempo de cuestionamiento que derivará en exploración que definen la modernidad, refleja las inquietudes que estaban en el aire de la escena artística, desde la intención por capturar atmósferas y

²¹ Charles Baudelaire, *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna*. (São Paulo, Paz e Terra, 1996).

paisajes propuestos por los románticos hasta los procesos de composición y la recuperación de valor del dibujo buscando acercarse a métodos más expresivos, tanto de la realidad como de los materiales, existe una historia de Ingres, como pivote de la historia, donde el abraza la exploración en el dibujo y la pintura para encontrar una metodología de estudio para la creación de la obra, en el texto *Discursos del arte contemporáneo* narra una historia sobre la reacción de Ingres al conocer las pinturas de Manet: *Olympia* y *el almuerzo en la grama*, donde cuentan que Ingres es llevado bajo engaño por sus alumnos al taller de Manet, y allí dirá para sorpresa de sus estudiantes que Manet logró lo que él (Ingres) había buscado durante años.²² lograr la expresividad de la pintura como materia y el rasgo expresivo de la técnica.

No se está planteando aquí que sea en el Pintor de la vida Moderna, donde se da el giro en la historia del arte, pero que sí refleja la atmósfera de una época, para el fin del siglo XIX quedará clara esa atmósfera, será una realidad, es un fin de siglo prolífico, donde parece que alguien soltó la cuerda que los ataba: y aparece el realismo, simbolismo, impresionismo, art nouveau, modernismo, se inicia la era de los manifiestos que menciona Danto.

En la modernidad querían desligarse de la historia que los antecedía, de las técnicas, los formatos y los temas, sentían que debían encontrar otras maneras de expresión, los artistas deberán explorar territorios desconocidos y exponerse a encontrar los peligros de encuentros súbitos, ir en busca de un futuro todavía no conquistado.²³

Es en el siglo XX donde esa cuerda va a terminar por soltarse, va a terminar por liberar los caminos del arte, y va a permitir la exploración de diferentes temas, el siglo XX va a permitir desarrollar el concepto de la idea como un interés personal, una

²² Miguel García Hernández, «Ingres y los modernos, Paseos por el paréntesis» en: *Los discursos del arte contemporáneo*, eds. Yayo Aznar Almazán, Miguel García Hernández y Constanza Nieto Yusta (Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011) 114 -116.

²³ Junger Habermas, «La modernidad, un proyecto incompleto», en *La posmodernidad*, ed. Hal Foster (Barcelona, Kairos, 1985) 22.

inquietud “encarnada” que encontrará caminos nuevos para ser expresada; la idea comienza a alejarse de la forma²⁴, para cobrar valor por si misma, pero todavía dependerá del objeto que la represente.

Esos afanes en el arte no se dan solos, van a la par de unas transformaciones sociales, económicas, industriales, así como el desarrollo científico, todo esto abrió el horizonte de inquietudes e intereses , llevando a exploraciones formales y conceptuales, permitidas gracias al avance en algunas áreas como: fotografía, cine, telecomunicaciones, transportes: trenes, aviones, avances en la física (relatividad), también en la guerra, como en la psicología y aparece el psicoanálisis, aportarán un ingrediente importante en ese momento y que es de valorar como factor clave dentro de este trabajo, se trata del inconsciente: a través del psicoanálisis es “sacado a la luz un nuevo mundo alejado de los imperativos racionales, y lógicos con los que se regía la existencia. Con las promesas de cambio que encontraban en ese recién desvelado ámbito de lo oculto (...) y (...) hablaremos de inconsciente, deseo, azar, objet trouvé; ready-made, materia gris; bassetse o materialismo bajo; realismo, responsabilidad melancólica; reproducibilidad, aura; foto montaje...”²⁵

Los artistas comenzaran a buscar adentro de si mismos, intentaran definirse a si mismos a través de la obra y de paso intentar definir el mundo, comienza un proceso de construcción de una voz propia, que ya no solo se limitan a la función de representar lo visible, lo sublime o supremo en términos religiosos y políticos, la mirada ahora esta donde no ha estado antes. Por tanto dio resultados nunca antes vistos: “y los fauves y los cubistas después; pero en esta fase, de todos modos, se ha concedido supremacía sobre el objeto; por el contrario, los futuristas, los dadaístas, los constructivistas, los

²⁴ Paul Klee, sobre los “Ismos” de la vanguardia: solo “responden a actitudes respecto a la forma (...) Pues el arte es, antes que nada, un conjunto de problemas de forma”. Paul Klee, *Teoría del arte moderno* (Argentina, Cactus, 1940) 25

²⁵ Constanza Nieto Yusta, «Greenberg contra las cuerdas o la apertura de miras». en: *Los discursos del arte contemporáneo*, eds. Yayo Aznar Almazán, Miguel A. García Hernández y Constanza Nieto Yusta (Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011) 191-242

surrealistas y los neoplatónicos (Mondrian), han hecho cada vez más hincapié sobre la idea, pero también sobre el efecto”.²⁶

Los cambios del siglo xx, el avance ya mencionado comienzan a modificar el contexto político y económico, el mundo se esta repartiendo, reorganizando cobrando nuevos sentidos, nuevos conflictos que generan desplazamientos, circulación de personas, facilitado por el avance en temas de transporte y con esas personas viaja más rápido la información, ideas y nuevas relaciones, la distancia entre América y Europa ya no están grande y trayendo nuevos diálogos entre artistas así como nuevos públicos, nuevos mercados, aparecen con mayor fuerza las figuras de los coleccionistas, de los marchantes, galeristas. Un mercado que pone abiertamente la condición de producto de las obras, permitiendo una participación más democrática en la compra y venta de arte, además los períodos de guerra estimularon la circulación de artistas entre continentes, sobre todo de artistas europeos hacia Estados Unidos, produciendo un intercambio de información, discusiones entre artistas y conceptos entre el mundo del arte norteamericano y europeo, estas relaciones de mercado y desplazamiento generan nuevas preocupaciones tanto para artistas como para consumidores, en un primer plano sobre el precio del arte, y el precio como indicador del valor del arte.

Pero a los artistas entrar en los campo del mercado, de la competencia, oferta y demanda creará una preocupación que los obligará a explorar más sobre algunos temas, re-visitarse otros o buscar campos nuevos, intentando ser atractivos para coincidir o encontrar otros públicos pero intentando conservar el aura transcendental de símbolos y significados estéticos, buscando así entrar y mantenerse en el mercado sin sacrificar la obra, procurando mantener el ojo del público interesado la mayor parte del tiempo, por que ya lo había anunciado Baudelaire desde el principio de su novela: “Há neste mundo, e mesmo no mundo dos artistas, pessoas que vão ao Museu do Louvre, passam

²⁶ Simón Marchan Fiz, *Del arte objetual al arte de concepto* (Madrid, Akal, 1994) 388.

rapidamente — sem se dignar a olhar —"²⁷ que el ojo del espectador cada vez tiene menos tiempo para contemplar una obra, o tal vez hasta menos interes, en el siglo XX el tiempo es menos y la cantidad de información es cada vez mayor, como también el número de artistas.

Este elemento del mercado, y la circulación de arte ha de convertirse en un elemento que motiva la exploración temática, convirtiéndose en otro factor, que puede ser, dependiendo del artista, una herramienta en el moldeado y construcción de ideas, a veces resulta de manera indeseada, distorsionando idea-materia.

Ya pasadas las guerras, como la segunda guerra donde la Alemania nazi había catalogado las vanguardias como un arte degenerado, el mundo del arte parece intentar retomar donde se había quedado, continuar pensando en lo que había dejado de lado, aparecerán las “Neo” vanguardias, ahora con la participación de Estados Unidos y Nueva York como nuevo centro del arte, además de los avances tecnológicos y mediáticos dejados por la guerra que hacen mucho más fácil la circulación de la información, las neo vanguardias irán preparando el camino para lo que se presentará en la década del 60:

“El campo de color en pintura, abstracción geométrica, neorrealismo francés, pop, op, minimalismo, arte povera, y luego lo que se llamó Nueva Escultura, que incluye a Richard Serra, Linda Benglis, Richard Tuttle, Eva Hesse, Barry Le Va, y luego el arte conceptual”²⁸

Para el fin de la década de los 60 hay dos hechos relevantes que manifiestan de una forma contundente lo que esta pasando con las ideas que son la visualización de unas ideas que hasta entonces se trabajaban de una manera subyacente, pero que

²⁷ Charles Baudelaire, *Sobre a modernidade o pintor da vida moderna*. (São Paulo, Paz e Terra, 1996) 7.

²⁸ Arthur Danto, *Después del fin del arte*, trad. Elena Neeman (Barcelona, Paidós, 1999) 35.

respondían a la necesidad de expresión de asuntos que escapan de lo tangible, de lo comprobable o de lo lógico:

1. Las consignas de Mayo del 68 escrita en las paredes de la Sorbona:

“LA IMAGINACIÓN AL PODER”

“HAY METODO EN SU LOCURA”.

2. La exposición realizada en 1969 por Harald Szeemann: “Live in Your Head: When Attitudes Become Form” (Works – Concepts – Processes – Situations – Information).

Esta exposición se entiende como un laboratorio²⁹, y donde se presenta la posibilidad de hablar de algo que supera su forma, los objetos en el espacio no se pueden asumir como piezas terminadas, Harold Szeemann describe la exposición como una exposición de gestos y conductas, y que resulto ser un laboratorio del caos estructurado y aquí es donde se conecta con el método de la locura. que coincide un poco con lo que se esta procurando en este trabajo, pues es el método de la locura, la artesanía de las ideas

Aquí también hay un elemento que resaltar, una inquietud: es el arte un asunto de actitud? y cuál es esa actitud?

²⁹ Hans Ulrich Orbrist, *Breve Historia del comisariado*. trad. Celia Montolío (Madrid: Exit, 2009)

2. El momento de la idea

Como explica Arthur Danto: “...el arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos. También implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se hiciese una investigación sobre qué es el arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofía.”³⁰

El arte conceptual desde un extremo intentan demostrar el valor del pensamiento al proponer a la idea *per se* como un valor artístico, exigiendo o confiando que la idea sea contundente desde su enunciado, jugando y confiando en el signo, o llevándola al extremo de la ironía y del juego que da inscribir algo dentro del mundo del arte.

En esta ruta que trazamos para entender la idea como materia, no podemos asumir la idea como obra de arte, como se plantea en el conceptualismo, pero si podemos poner al arte conceptual también como un estilo igual que la mimesis, aceptando que la idea desde su enunciado consigue construir una imagen de la obra propuesta en la mente del espectador, y que puede prescindir del objeto como obra, reconociendo que en los dos estilos la posibilidad de las múltiples lecturas e interpretaciones, es decir que la imagen sugerida, por un enunciado como por una pintura no sea la misma que el espectador recrea o interpreta en su imaginación, siendo este rasgo más acentuado en el arte conceptual, evidenciando que el arte conceptual plantea una lúdica del pensamiento como campo de acción en el arte y espacio de la “experiencia sensible”, al superar la forma y los estilos establecidos exige un esfuerzo para el espectador, ya sea por la des-contextualización de objetos, o por la ausencia de ellos, alejándose de agrupaciones y catalogaciones comunes, poniendo al espectador en

³⁰ Arthur Danto, *Después del fin del arte*, trad. Elena Neeman (Barcelona, Paidós, 1999) 37.

una posición de participación para comprender a obra, proponer posibles significados, simplemente sentir y dejarse afectar.

Sin embargo el trabajo de los artistas conceptuales no logra escapar por que lo intentó de la forma, o de la construcción real de las piezas, por más etérea que fuera, o efímera, o que fuera una mera descripción, una pieza nombrada, en el arte conceptual la obra se convierte en piezas múlti - formatos y múlti- lenguajes portadores del signo buscando las maneras mas adecuadas para su representación.

Como la obra de Joseph Kosuth, “one and three Chairs” que a partir de las definiciones del elementos, la representación del elementos tres formatos, y el elemento, enfrentando tres lenguajes, o tres “representaciones” del mismo concepto que jugando el significado y sus interpretaciones.

Sin embargo el arte conceptual se para en un extremo para poder establecer los valores de la idea, como punto esencial de la obra de arte, y abre realmente la puerta de entrada a las maneras de producción del arte contemporáneo, donde la idea determina los formatos, las técnicas y los tiempos de la obra, es decir la pieza construida responde a la construcción mental del artista es la representación física del moldeado de la idea en la imaginación, el artista busca resolver formalmente aquello que lleva construyendo en la imaginación, el arte contemporáneo a diferencia del arte conceptual no huye de la realización de las obras, así como la obra puede ser solo nombrada, también puede ser construida, ya que en la contemporaneidad no existe la negación de las técnicas, como no existe la negación de la historia, por el contrario en el arte contemporáneo se convierten en herramientas para el artista y el desarrollo de su obra, así aparecen las referencias históricas, citas, o exploraciones y procesos como obras de arte.

Se trata de una búsqueda de nuevas respuestas que comenzó en arte desde el modernismo y sigue hoy en ña contemporaneidad y ha ido construyendo un camino que rodea cada vez más y se concentra en la idea, siendo todavía un terrenos inestable

fundado sobre sus múltiples interpretaciones y usos, que más que establecer respuestas, crea muchas preguntas: cómo reconocer la idea que estructura una pieza de arte? cuáles son los límites estéticos de la idea? cuáles son los límites del arte?, cuándo es arte cuando es filosofía?, cuáles son las ideas del arte? qué pasa con los formatos tradicionales del arte? que pasa entonces con las representaciones figurativas de la naturaleza? o cuáles son las técnicas entonces de la creación artística contemporánea?.

Estas preguntas no serán resueltas y tal vez no tiene sentido resolverlas, lo que si se propone es asumir la filosofía como herramienta de trabajo sobre la idea, así que las obras construidas en la realidad también hacen parte de un proceso de construcción de la idea general, de la conformación de la idea-materia, la idea es entonces materia, técnica, herramienta y obra.

Tal vez se podría resumir y atrevidamente o hacer una analogía, de lo que tenemos en este capítulo, desde el Pintor de la Vida Moderna hasta ahora, a través de una herramienta presente durante este tiempo, que ha sido usada por casi todos los movimientos de vanguardia del siglo xx, pero que podemos referir desde Ingres , pues el la usó como herramienta dentro de sus procesos de composición: Ingres “...pega en la esquina superior izquierda un trozo de papel de calco con dos manos dibujadas, la misma en diferentes tiempos. (...), donde, sin guardar precaución de la perspectiva ni de los rangos de escala, se superponen diversas vistas de un mismo objeto,(...)Y abajo, dominando todo, para ser bien visible quizás, Ingres añadió la dirección del modelo (...) Ya lo veis: esto no es un dibujo, si no un denso archivo del tiempo del ojo, un lezo pozo de los sedimentos”.³¹, esta herramienta es el collage, siendo un elemento clave en la producción artística y es la herramienta que pasa de lo físico a lo mental de manera más efectiva, o es lo que estamos haciendo todo el tiempo en nuestro entendimiento, es una construcción hecha de recortes de información que recibimos y construimos nuestra versión de la realidad con la que vamos dando sentido, pero dominar esta técnica para

³¹ Yayo Aznar Almazán, Miguel A.García Hernández y Constanza Nieto Yusta, *Los discursos del arte contemporáneo* (Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011) 187.

finés más específicos es el inicio básico para la artesanía de las ideas. El collage permite en tiempo real jugar con las asociaciones entre ideas dispares, el cubismo es un reflejo del collage, para los dadaístas era una manera rápida de creación, que estaba libre de caer en la repetición, para los surrealistas era una herramienta para conectar con el inconsciente y hasta en el conceptualismo es el corte y pega de conceptos aleatorios para la creación de nuevos conceptos, en la actualidad continua siendo una de las principales herramientas, para la creación en el arte actual. El collage puede ser la cuerda que enlaza esta idea de Arthur Danto: “no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, ni esas realidades son tan distantes entre sí.”³²

Es tal vez el collage es el plano sobre el que se mueve el arte contemporáneo, que se desarrolla más allá del corte de imágenes, el arte contemporáneo esta compuesto de recortes de ideas, de conceptos, de fechas, de historias, de formatos. Es el collage la manera como se desarrolla el trabajo de las ideas en la intersección de los conjuntos 1 y 2, formando el conjunto 3 con recortes de la realidad (c1) y de la memoria y el entendimiento (c2), el collage en el conjunto 3 puede ser la herramienta para la conformación de materia como puede ser herramienta del tallado y pulido de las ideas.

³² Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común*, trad. Ángel y Aurora Mollá Román (Barcelona, Paidós, 2002) 68.

Capítulo 3: La idea en el contexto Latinoamericano

1. La idea en Latinoamérica.

'El buen gusto aprendido resulta de peor gusto que el mal gusto espontáneo'.

Nicolás Gómez Dávila³³ (aforismo)

Este capítulo tiene la intención de poner en contexto algunas de las características que están en juego dentro de la producción artística en Latinoamérica, y que son resultado de situaciones históricas particulares de la región, que han afectado económicamente, socialmente y culturalmente. La actualidad del arte en América del sur no puede comprenderse como una sucesión consecutiva de eventos con un inicio y un final, la historia Latinoamérica en un continuo donde factores de más de doscientos años continúan afectando de manera directa la historia y la memoria.

Así este capítulo no intenta resolver inquietudes, no va a dar una explicación pero sí al mencionar algunos aspectos que podrán dar un contexto para explicar la producción contemporánea y la relación con las ideas dentro de sus contextos.

Usando el término collage con el que se cierra el capítulo anterior, lo usamos de nuevo en este capítulo porque nos permite construir una definición sintética sobre que es Latinoamérica, no como mapa, sino como sociedad, América latina es un collage, un collage fractal, que se va ampliando a medida que vamos acercándonos a cada país.

Es un Collage compuesto por Indígenas - conquistadores, Colonos (españoles, portugueses, franceses, italianos etc.)- Negros - Mestizos - Mulatos -Religiones - Geografía. Las proporciones de estos elementos dentro de cada país irán constituyendo las particularidades culturales de cada país.

³³ Nicolás Gómez Dávila (Bogotá, Colombia, 18 de mayo de 1913– 17 de mayo de 1994) escritor y filósofo colombiano.

A diferencia de el capitulo anterior, no es posible comenzar esta ruta en el contexto en el mismo punto, no es una historia paralela, la modernidad en América tiene otras dinámicas, por que para ese momento en América las naciones independientes, tenían aproximadamente 50 años de existencia, (Colombia 1810, Brasil 1827) por eso se presenta de manera fundamental la necesidad de mencionar las conquistas y la colonización como elementos que han de estar presentes hasta la actualidad.

Lo primero es entender que las preocupaciones de los grupos de colonizadores, estaban lejos de cualquier inquietud estética, estaban en primer lugar las preocupaciones estratégicas de ocupación y dominio del territorio, luego estarían las preocupaciones de adoctrinamiento y evangelización de las comunidades originarias para convertirlas a la religión católica y cristiana, es la religión católica, la primera que introduce elementos estéticos, representaciones sagradas, que usaran como herramienta de sometimiento usando símbolos de lo sagrado y sembrando el terror del infierno, y con esto se abrirá entonces el camino para el segundo paso colonial la llegada del poder monárquico, una linea de poder a través de virreinos, de linajes, establecidos las instituciones de poder y religión, instituciones que repartirán la tierra, ocupando el territorio con sus templos, palacios, pinturas y monumentos,³⁴ intentando recrear unas pequeñas Europas en América, las nuevas poblaciones construidas por los colonos en América van a tener una retícula de plaza central encabezada por una iglesia, y la institución monárquica. partir de ese centro se ubican las familias más españolas y como en don degrade de colores, entre mestizaje y cruces se van ir construyendo los poblados hasta dejar por fuera a los indígenas y posteriormente a los negros.

Esta estructura urbana va ser muy similar a la estructura política, religión y poder ejercen el poder y los beneficiados serán unos pocos cercanos a la corona. esa estructura a pesar de los cambios que se intentan para cambiarla, se mantiene sustancialmente en la actualidad de igual forma.

³⁴ Juan Hacha, *Las Culturas estéticas de América latina* (México, Universidad Autónoma, 1994) 16.

Pero en cuestiones culturales estos límites no son tan claros, los cruces a diferentes niveles son inevitables y van a tener unos resultados espontáneos ajenos a cualquier a cualquier catalogación, en primer lugar las nuevas construcciones iban a estar permeadas por los diferentes estilos ya establecidos en Europa, se construían espacios que mezclaban elementos dispares entre estilos, a demás estar afectados por las geográficas del lugar y la posibilidad de materiales, luego las misturas de religión entre los habitantes originales, colonos y negros, creando un nuevo santoral, fusiones y trasposos de poderes entre santos y dioses. Esta mezcla termina por ser una producción cultural en diferentes niveles que continua siendo marginada por escapar por esa historia hegemónica europea.

Cuando en la colonia un sacerdote o noble encargaba al artesano de su elección una pintura de tales o cuales rasgos estilísticos, no necesariamente intervenía la mentalidad ni la sensibilidad consubstancial a dichos rasgos. En la mayoría de los casos ni el sacerdote (o el noble) ni el artesano las poseía. De ahí la complejidad de la formación estilística durante nuestros virreinos: la coexistencia, hasta en una misma obra, de elementos románicos y góticos, mudéjares y barrocos, platerescos y renacentistas, neoclásicos e indígenas, más los africanos.³⁵

Estos estilos fueron enseñados atreves de escuelas de oficios donde impartía: la orfebrería, la herrería y la marroquinería, ebanistería, la pintura y la escultura, de gran reputación son las escuelas de México, Quito en Ecuador y Cusco en Perú, las piezas desarrolladas por estas escuelas son hoy día, valoradas como de valor patrimonial dentro de toda América, es fácil encontrar piezas de estas escuelas en los países de la región. ³⁶

Esa hegemonía es establecida a través de estas escuelas y se propaga hoy día a través de las academias de arte, a pesar de sus transformaciones. Estas relaciones de

³⁵ Juan Hacha, *Las Culturas estéticas de América latina* (México, Universidad Autónoma, 1994) 64.

³⁶ Juan Hacha, *Las Culturas estéticas de América latina* (México, Universidad Autónoma, 1994) 67.

mistura sometidas a una mirada internacional, es el punto para entender la raíz en la que brota lo que el arte Latinoamericano y que Juan Hacha plantea muy claramente en el siguiente párrafo:

Surge así la cuestión de si la adopción de un estilo está únicamente en la letra del mismo o también en el espíritu. En la colonia sucedió, sin duda, lo que hoy en América latina: el estilo o la tendencia estética importada y practicada se limita a una modernización de la letra y no del espíritu. Dejarse subyugar por la letra y no por el espíritu, constituye precisamente el rasgo principal de las mentalidades colonizadas.³⁷

Para el siglo XIX en las recién formadas naciones americanas, supuestamente autónomas, quedó insertado el modelo europeo como sociedad ideal, así, ya los jóvenes de estos nuevos países interesados en el arte, comienzan a buscar en España, Francia, Italia, las escuelas de arte, para formarse de primera mano en escuelas de estos países, si bien iban en busca de poder estar cada vez más cerca de un arte europeo, allí estos jóvenes artistas también logran entender un poco más sobre la creación artística y a establecerse la distancia entre las bellas artes, los oficios y las artesanías, en las pinturas del siglo XIX del arte latinoamericano comienza a notarse un interés por el paisaje, personajes, ritos, que comienzan a ser elementos presentes en las obras de manera consiente y no como mero hecho anecdótico, o folclórico. Comienza entonces un descubrir estético de la belleza local, a comprender las bondades del paisaje americano, no es ocurrido un desprendimiento de los estilos europeos, solo se introdujeron unos contextos locales; hasta ese momento las obras que retrataban la vida y los contextos de la América colonial se limitaban a un trabajo etnográfico, geográfico, taxonómico o al retrato curioso del nuevo mundo encontrado, y regularmente realizado por científicos, artistas, botánicos, topógrafos, expedicionarios extranjeros.³⁸

³⁷ Juan Hacha, *Las Culturas estéticas de América latina* (México, Universidad Autónoma, 1994) 64.

³⁸ Juan Hacha, *Las Culturas estéticas de América latina* (México, Universidad Autónoma, 1994) 98.

Estos nuevos artistas que regresaban a sus países después del paso por Europa, comenzaban a tener denominación de origen, y serán encargados de crear un imaginario nacional, construcción de símbolos de identidad, pero al no lograr desligarse del modelo de las estéticas europeas, los artistas no terminan por apropiarse del poder creador del arte:

“...o importábamos la letra de estéticas europeas, en lugar de su espíritu, o bien gastábamos proyectos estéticos que respondiesen a necesidades verdaderamente colectivas. No ignoramos cuán diversas fueron las condiciones históricas para la segunda actitud: tan solo lamentamos la ausencia de artistas de enorme intuición que se hubiesen adelantado a su tiempo con ‘presentimientos’, corazonadas o que hubiesen interpretado, por lo menos, lo más íntimo de los sentimientos de los criollos”.³⁹

Pero los artistas del siglo XIX, van a dejar una pregunta en el aire, dejando entrever, tal vez por ausencia, o tal vez por la fuerza misma del contexto social, un espacio para entrar al siglo XX y van a ser los artistas del siglo XX que aportarán la primera mirada crítica sobre sus contextos originales, a pesar de mantenerse dentro de los límites de estilos internacionales, aparece la intención de romper con la academia, buscando independencia de las estéticas europeas, seguido por la acentuación de las inquietudes por las culturas originarias, las que estaban antes de los conquistadores, y que no desplazados por la sociedad colonizadora, inquietudes que van a dar en estilos como el indigenista, que como menciona Marta Traba: ⁴⁰ “es el indio, secularmente expoliado y oprimido, quien se convertirá en el protagonista” ⁴¹.

La búsqueda de la identidad, será entonces la semilla sembrada por los artistas de inicio del siglo xx, fueron artistas como Diego Rivera (1886 - 1957), David Alfaro

³⁹ Juan Hacha, *Las Culturas estéticas de América latina* (México, Universidad Autónoma, 1994) 70.

⁴⁰ Marta Traba Taín (Buenos Aires, Argentina, 25 de enero de 1930 - Madrid, 27 de noviembre de 1983) fue una crítica de arte y escritora argentino-colombiana.

⁴¹ Marta Traba, *Arte de América Latina 1900 - 1980* (Bogotá, Banco Interamericano de Desarrollo, 1994) 36.

Siqueiros (1896 - 1974), José Clemente Orozco (1843 - 1949) en México, José Sabogal (1888 - 1956) en Perú o Pedro Nel Gómez (1899 - 1984)⁴² en Colombia, entre otros que comenzaron a manifestar a través de sus obras las inquietudes sobre el origen y la posición de sus países respecto a las sociedades internacionales, e intentar dar respuesta a una pregunta que es inútil responder,... somos europeos? somos indígenas? somos negros?.

Encontrar respuestas a la pregunta sobre la identidad será la gran materia que han de moldear los artistas de América latina, esta cuestión es a su vez una cantera de donde se extrae información constante para las propuestas artísticas, la identidad será la gran pregunta, y que cada país ira intentando resolver según sus inquietudes y sus contextos socio-políticos, esta situación crea un dialogo permanente entre naciones, que permite compartir los avances técnicos y temáticos, además de estar siempre al tanto de las corrientes y estilos del siglo XX que brindaran herramientas para tallar esa idea de identidad y desde las cuales encontrar formatos para nuestra propia representación. Pero esto presenta una constate ambigüedad, que existe hasta hoy en la producción de arte en América, la necesidad de estar a la par de las vanguardias extranjeras y la búsqueda de aprobación foránea.⁴³

⁴² Anexo I

⁴³ Lilya Gallo, «Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX», *Ensayos. Historia y teoría del arte*. no. 4 (1997) 21.

2. La idea en Colombia

No hay cóndores / No hay abundancia / No hay Libertad / No hay canal / No hay escudo No hay patria. - Bernardo Salcedo-⁴⁴

Si la identidad es un tema central dentro de la producción artística latino América, se va a trabajar de manera diferente por país, ya se mencionaba que cada contexto tiene los mismo elementos, pero según sus proporciones se van a formar diferentes materias, así que cuando se quiere abordar algún tema en Colombia es necesario enumerar los factores que la definen como una masa presente en casi todos las obras de arte producidas dentro los límites del país.

Primero Factor: Geografía, casi el doble de la península ibérica, con todos los niveles térmicos que permiten diferentes tipo de floresta y donde muere la cordillera de los Andes que nace en el cono sur del continente, para llegar a Colombia y dividir el territorio en tres. creando, grandes distancias culturales internas.

Segundo Factor : Después de las colonias aún sobreviven más de 38 comunidades indígenas, es el tercer país con mayor cantidad de afro descendientes en América, estas comunidades son considerados minoría, siendo la mayoría de la población mestizos de los colonos españoles.

Tercer factor: La administración central del país, la capital esta situada En el centro del territorio a 2600 metros sobre el nivel del mar en la cordillera central, manteniendo una distancia física, política y cultural con el resto del país, instalada allí desde colonización de España. Este factor geopolítico, se ve reflejado en el desconocimiento por parte del gobierno central sobre el territorio y viceversa.

⁴⁴ Bernardo Salcedo, artista conceptual colombiano (1939) ver Anexo II

Cuarto Factor: El conflicto social, generado por un sistema político bipartidista desde su origen como república, que no permite la participación de otros grupos políticos, fundado en la fe católica como principal regidor “En nombre de Dios, Fuente suprema de toda autoridad”, por una fuerte segregación de comunidades indígenas y afro descendientes, y por una falta de presencia del estado en el territorio; estas situaciones van a desembocar en fenómenos como guerrillas, paramilitarismo y narcotráfico en el siglo xx.

Factores que son una constante, se relacionan, evolucionan y se van agregando otros, y no se ha superado alguno, entonces es imposible que no estén presente en la escena y que no se han la gran masa madre de donde se extraen casi todas ideas que van a trabajar los artistas colombianos.

En el siglo XIX el arte parece limitarse al retrato de la nueva nación, hasta el inicio del siglo XX pero no demoro mucho tiempo para que el arte comenzará a ser reflejo de la realidad social, los artistas comienzan a comprender el poder de la obra de arte en la sociedad, y el trabajo de varios artistas en las ciudades principales comienza ser el reflejo critico de cada uno de sus contextos, preocupados por problemas más que estéticos, por problemas políticos, económicos, sociales, ideológicos. ⁴⁵En un principio los artistas se muestran interesados en el nacionalismo como lugar donde podían manifestar sus grandes inquietudes sociales, uno de estos artistas: Ignacio Gómez Jaramillo (1910 - 1970), que de manera critica representan la exclusión de los indígenas y el sometimiento de las comunidades afro colombianas, a este se suman artistas como Luis Alberto Acuña (1904 - 1994), Débora Arango (1907 - 2005), Carlos Correa (1912 - 1985), Gonzalo Ariza (1912 - 1995), Sergio Trujillo Magnenat (1911 - 1999) y Andrés de Santamaría (1860 - 1945).⁴⁶

⁴⁵ Germán Rubiano, *Arte Moderno en Colombia: De Comienzos de siglo a las Manifestaciones Más Recientes* (Bogotá, Tercer mundo,1995) 43.

⁴⁶ Anexo III

En el campo abonado por los artistas de inicio del siglo aparecerán artistas como Fernando Botero (1932), Enrique Grau (1920 - 2004), también aparecen las propuestas más abstractas, con artistas como Omar Rayo (1928 - 2010), Alejandro Obregón (1920 - 1922), David Manzur (1929)⁴⁷, este segundo grupo de artistas del siglo XX van a iniciar a ser reflejo de ellos mismo, sus recuerdo, sus pasiones, sus representaciones subjetivas de la realidad.

Para la segunda parte del siglo XX comienza un laboratorio para el arte colombiano, los conflictos se acentúan, la violencia ya es un fenómeno habitual, y el arte aparece como registro, denuncia y en algunos casos salida presentada en diferentes formatos, soportes y técnicas, la obra de Beatriz Gonzales (1938)⁴⁸, Los amantes de Sisga es el punto de referencia para esta nueva etapa del arte colombiano, en la obra aparecen dos jóvenes enamorados que decidieron suicidarse juntos, dejando una pequeña fotografía a sus familiares, publicada en el periódico y de allí la artista realizaría el retrato ; también el trabajo de Luís Caballero (1943 - 1995)⁴⁹, será fundamental una obra personal, la intimidad, el sexo, el cuerpo desnudo, el homosexualismo, en un país católico y conservador, en Medellín esta la obra de Adolfo Bernal (1954 - 2008), una obra conceptual, cercana al happening y al performance, una obra con inquietudes sobre el espacio del arte, el público y las instituciones del arte, y por último en Cali hay casos como el de Ciudad solar” una especie de comuna artística que da origen a un grupo denominado el grupo de Cali, que contaba con cineastas, Luís Ospina (1949), fotógrafos como Fernell Franco (1942 - 2006), escritores como Andrés Caicedo (1951 - 1977), y artista plásticos como Oscar Muñoz(1951)⁵⁰.

Para el final de los años setenta Colombia va cerrar el año con dos eventos importantes que evidencian el momento que Colombia esta pasando y dejando ver hacia

⁴⁷ Anexo IV

⁴⁸ Anexo V

⁴⁹ Anexo VI

⁵⁰ Anexo VII

donde se dirige: las bienales de Coltejer, en dos versiones recopila una muestra de la actualidad internacional y se presentó el primer Coloquio de arte No objetual, que se proponía como una categoría netamente latinoamericana, que pretendía desligarse del arte conceptual, por sus valores identitarios con actitudes anticolonialistas.

Lo que parecía ser una década prometedora, pasaron a ser unos años extraños, narcotráfico y el “posmodernismo tropicalizado” de la arquitectura y la decoración llevaron al arte colombiano a un lugar donde como lo explica Carolina Ponce de León, entro en u lugar económicamente fluido, pero artísticamente pobre:

“La pintura de los 80 encontró un terreno propicio: un mercado dispuesto ávido de ampliar la baraja de nombres y el aval otorgado por las salas oficiales. Se acomodó fácilmente a estas circunstancias para funcionar dentro del ‘paradigma artístico’ que ofrecía el mercado del arte. Museos y galerías constituyeron una forma de legitimar los dictámenes del mercado, cuya voracidad calcaba - en cuanto a la magnitud de los precios- el fenómeno internacional de los esplendorosos 80, con una pequeña diferencia: se trataba de un mercado netamente local, inflado de manera desmedida por los dineros ‘calientes’.⁵¹

Mientras el mercado del arte se movía entre la pintura figurativa y los nombres de los pintores de la mitad del siglo renacían y se valoraban de nuevo en los mercados, Colombia entraba en una de las etapas más difíciles de su historia, el narcotráfico comienza una oleada de violencia urbana y las guerrillas mantienen sus ataques en el campo, algunos artistas resistirán al dinero fácil y continuarían trabajando de manera crítica construyendo su obra al margen de estas situaciones, obras que recogen un sentimiento, que denuncia como testigo, que sirven como documento y memoria, que retratan a las víctimas y a los victimarios.

⁵¹ Carolina Ponce de León, «Ficciones privadas como universos», en *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*, ed. Margarita Sanchez Prieto, (Lima, Centro Wilfredo Las, 1994) 157.

Los noventa se inicia con una nueva constitución, esta vez laica, que asume la diferencia como un derecho, vincula y reconoce todos las diferentes etnias dentro del territorio, una apertura económica, seguida por la muerte de Pablo Escobar, que supone un problema menos, las guerrillas siguen activas y el surgimiento de una cultura popular, que desde la televisión, la música, hacen parte de la materia que va a cerrar el siglo xx en Colombia.

Desde la segunda mitad del siglo xx hasta hoy, la idea en Colombia esta formada por este contexto, la información de los movimientos artísticos internacionales, así los conceptos filosóficos, sociológicos, se les intenta acomodar dentro este contexto, se busca usarlos como herramientas para comprender la situación y para moldear la idea que será obra de arte, es muy difícil comprender la historia del arte colombiano lejos de su historia social.

Capítulo 4: La idea como Materia

1. Materia y Artesano

En este capítulo es la suma de los capítulos anteriores y su relación con el enunciado de este trabajo, de las ideas como materia y el artista contemporáneo como artesano de las ideas, y es también la antesala para presentar el proyecto curatorial que servirá de laboratorio para poner en perspectiva lo acá expuesto.

Se parte de la claridad que cuando se habla de la idea como materia no es igual que hablar de la idea como obra de arte, este enunciado no se enmarca en el arte conceptual, sin desconocer el arte conceptual como punto de origen, es decir, que dentro de este trabajo se acepta el arte conceptual como punto seminal de la producción artística contemporánea, que es el punto de giro donde la idea toma la atención.

Lo que esta propuesta busca con esta analogía de las ideas como materia es encontrar una manera de acercarse a las muchas posibilidades que hay en la producción y construcción de propuestas artísticas en el arte contemporáneo, para poder establecer una manera de valorar el trabajo detrás de las propuestas, al entender las ideas como una materia, se puede pensar en elementos, herramientas y técnicas que pueden usarse para su intervención, y se puede entender al artista que usa estas herramientas y técnicas como un artesano de las ideas, el concepto de artesano ya trae consigo casi como un sinónimo las palabras trabajo y dedicación.

Ya está el contexto de la idea, y que es la idea que está en la intersección entre los conjuntos de la realidad y el entendimiento la que se puede moldear y que es afectada por el tránsito de información y de otras ideas que circulan entre los conjuntos, y que para poder ubicar las ideas artísticas en este contexto era necesario trazar un recorrido de las ideas a través de los escenarios históricos del arte, y como se ha ido despojando de las ataduras de la forma, esta propuesta tal vez considera que el arte

continua siendo un problema de forma y que todavía se trata de un proceso de mimesis, pero solo que se busca representar otras realidades.

“ ¿Hay algo más inventivo que una idea encarnada y emponzoñada cuyo aguijón empuja la vida contra la vida fuera de la vida?”⁵²

El primer paso para comenzar a entender esto es asumir que hay una idea, sobre la cual se comienza a trabajar, o puede ser el deseo de encontrar una, en cualquiera de los dos casos concentra un grado alto de interés dentro del pensamiento, de la imaginación, sumando capas de ideas tan comunes, como contrarias, dispares, incoherentes, así se va formando una masa de pensamiento que va ocupando un espacio cada vez mayor de atención, es un volumen que tiene peso y se va encarnando.

Formada la materia se comienza el trabajo sobre ella, para pulirla o para encontrarla, esa masa es difícil de controlar, cada movimiento puede generar una capa más de contenido, es una materia compuesta por elementos transitivos, que son imposibles de fijar, la construcción de una pieza es tal vez el intento por congelar la idea en uno de sus estados, pero la construcción de la pieza y en su proceso, ya la idea mental se transforma.

Al entender la idea como un material, que tiene un volumen y un peso, formada de otros elementos y tiene la característica como menciona el párrafo anterior de ser renovable, al asumir la artesanía de la idea se admite entonces que la idea se puede descomponer, seccionar, se pueden adicionar otros elementos, como retirar otros, desde una perspectiva arquitectónica podemos asumirla como algo que se proyecta a ser realizado, y del cual es necesario tener la conciencia de lo tridimensional como de lo bidimensional, que tiene un interior y un exterior, que tiene subdivisiones, se puede seccionar se puede explotar y cada parte es reflejo del todo:

⁵² Paul Valéry, *La idea Fija*, trad. Carmen Santos (Madrid, La balsa de medusa, 1988) 18.

“... desde el momento en que (el artista) levanta un mundo, la obra-templo no permite que desaparezca el material, sino que por el contrario hace que destaque en lo abierto del mundo obra: la roca se pone a soportar y a reposar y así es como se torna roca; los metales se ponen a brillar y destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo empieza a destacar desde el momento en que la obra se refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y brillo del metal, en la luminosidad y oscuridad del color, en el timbre del sonido, en el poder de la palabra nominal”⁵³

Aquí entra el concepto de “artesano” de Richard Sennet y que da la primera característica para definir a los artistas contemporáneos como artesanos de las ideas. Richard Sennet transforma la palabra artesano en un adjetivo que califica o agrupa las actitudes para realizar un trabajo determinado, en cualquier área. Actitudes como el trabajo en equipo, el lenguaje, la transferencia de información, el planeamiento de problemas y posibilidades, mejoramiento y creación de nuevas herramientas o estrategias dentro de un proceso y la conciencia y la curiosidad sobre el trabajo realizado, qué se está haciendo, para qué, y cómo puedo mejorarlo. Sennet menciona la cantidad de horas que alguien debe dedicar a una actividad para conseguir ser un maestro en tal o cual actividad⁵⁴, también expresa la relación entre el hacer y el sentir, esta relación determina el funcionamiento del conjunto 3 pues es el lugar donde las ideas son formadas antes de ser cosas que ocupan un espacio en la realidad y donde los objetos de la realidad son también el punto de partida para la creación de nuevas ideas.

El concepto de artesano permite crear un lugar común para comprender de una manera más simple la labor detrás de las obras de arte que se alejan de las propuestas formales como performance, happenings, ready-mades, instalaciones, como ya se menciono al decir artesano hablamos de un trabajo realizado a través de unas técnicas y

⁵³ Martin Heidegger, *Camino de bosque*, trad. Helena Cortés, Arturo Leyte (Madrid, Alianza editorial, 2010)

⁵⁴ Richard Sennet, *El artesano*, trad. Marco Aurelio Galmarini (Barcelona: Anagrama, 2009)

unas herramientas y que responde a un proceso que esta ligado con conceptos como el errar, intentar, experimentar, persistir. Además este concepto de la artesanía de las ideas permite plantear a pregunta sobre cuales serian las técnicas para el trabajo de la ideas, y se abre una cantidad de posibilidades que estarán determinadas por la idea a trabajar, pero que permite también convertir en técnicas acciones que no sería posible comprenderlas si no se hacen conscientes dentro de este enunciado.

2. Técnicas y Herramientas

En la pantalla hay un señor que mira tímidamente, un hombre retirado en algún lugar del campo italiano según se puede leer en la leyenda que aparece en la parte baja de la pantalla, mientras habla saca de una gran bolsa de plástico pequeñas piezas de madera, paralelepípedos deformes que parecen ser el mismo, son muchos y parece que hay más sacos como ese, el señor va tomando algunas piezas del suelo y las va acomodando sobre una mesa, mientras explica que son resultado de un encargo, piezas construidas a partir de una simple indicación: extruir volúmenes a partir de un cuadrado con su centro desplazado, cada pieza es entonces el mismo cuadro con diferente “centro”, la indicación va acompañada de una serie de dibujos que pre visualizan los posibles resultados; luego en la pantalla aparece una fotografía sobre una de las paredes de la casa, en la imagen esta el carpintero con otra persona al parecer conversando en lo que fuera su antiguo taller, el hombre mira la imagen y dice: “todo eran ideas para ser llevadas a cabo”, complementa y dice que era difícil poner límites, que podían ser trabajos infinitos, luego concluye describiendo que el encargo estaba listo cuando le brillaban los ojos al artista y veía que las piezas coincidían o estaban cerca de la imagen que él, el artista, tenía en la mente y dice el carpintero para rematar: “Uno podía notar que estaba complacido”... el señor que esta frente a la cámara es el carpintero de Sol Lewitt.⁵⁵

⁵⁵ Anexo VIII

Esta escena del carpintero de Sol Lewitt toma relevancia al entenderse como un trabajo resultado de un dialogo entre el autor intelectual y el autor material, esta escena en su simpleza es una de la piezas claves para llegar a este planteamiento, no es un hecho contundente o no es a partir de una gran obra donde se refleja el valor artesanal de la idea, es en la producción del objeto, en la escena hay varios elementos, que revelan el proceso de tal artesanía, Sol Lewitt para encargar la producción de estas piezas a un carpintero debía tener moldeada una idea, sobre la cual se basan las indicaciones del trabajo encargado, por ejemplo saber que el material en el que debería ser recreado es la madera y por tanto necesitaba de un carpintero para su ejecución, luego las dimensiones, y por lo menos una consigna que orientara la producción, pero sin embargo la pieza no termina con el encargo, el artista no está a espera solo de una pieza, el artista usa el encargo como técnica para moldear esa idea, y el dialogo con el carpintero es la herramienta principal de esta técnica, así con cada pieza que es producida por el carpintero, de esas que salió de aquel saco, representa una charla sobre otras posibilidades, y cada versión construida en la realidad significa una versión construida en la imaginación del artista, en esta escena si se considera al carpintero como un artesano, por qué no considerar a Sol Lewitt igual?.

Estas practicas o técnicas que hacen al artista contemporáneo artesano de la idea es tal vez el concepto más simple y difícil de este trabajo, por que no intenta enumerar cuales son las técnicas y herramientas para el moldeado de la idea, es decir en cualquier trabajo artesanal, hay una serie de técnicas y herramientas identificables y enumerarles, en la artesanía de las ideas, tal vez no sea tan sencillo, existen algunas características, o metodologías comunes, a pesar de la aparente originalidad de los artistas, esta no nace de la nada, esta sujeta a una tradición de hábitos ya establecidos dentro de la creación artística, a veces es posible catalogar como el coleccionismo, la lectura, la investigación, caminar, escribir, etc, que se conviertan en técnicas consiste en tomar conciencia de ellas, para superar el habito, o también se debe en primer lugar crear le habito, pero dentro de este enunciado también se contemplan las técnicas, no creadas, no desarrolladas intencionalmente, como las circunstancias, o los actos corrientes de la

vida cotidiana, o los contextos, en los que todavía no se reconoce la labor o la manera en que afectan la materia de trabajo.

Richard sennet describe lo que es un artesano y postula algunas características en su defensa, estos elementos son lo que se proponen dentro de esta propuesta para acercarse al trabajo y la obra de un artista, estos elementos son : busca a través de su trabajo llegar a territorios nuevos, acepta que la solución y el descubrimiento de problemas van de la mano, y que sus principales herramientas son el “porqué” y el “cómo” y el compromiso con el trabajo, estos tres elementos generan una habilidad, que no es la repetición de una acción, por que si, “cuando una persona desarrolla una habilidad, lo que repite cambia de contenido”⁵⁶, y la habilidad deriva en estilo. En la idea tradicional de artesano el estilo consiste en identificar la mano del artesano en el objeto producido, sin ningún valor extra, pero en la artesanía de una idea el estilo denota más allá de la mano, se vuelve comentario, se vuelve signo, es expresión de la personalidad del artista.

Otro aspecto sobre esta expresión lo aporta Umberto Eco⁵⁷ en la definición del arte, Eco de manera involuntaria aporta el valor del intentar, habla de interrogar a la “materia”, de tener un presentimiento de la solución, una intuición de la forma, Esta Intuición de la forma no es más que el moldeado de la idea en la imaginación, una materia pre interrogada antes de ser sometida a un proceso de producción real.

Eco y Sennet desde perspectivas diferentes van a coincidir que tanto la obra de arte como el trabajo artesanal son elementos estructurados, una unidad que compuesta de diferentes elementos, estos elementos que enmarcados dentro de la artesanía de las ideas, o de la idea como elemento principal de trabajo van a adquirir mayor relevancia, así que la idea esta compuesta y así vez es afectada por sentimientos, pensamientos, realidades físicas, como libertad, familia, comunidad y política, y podemos agregar un

⁵⁶ Richard Sennet, *El artesano*, trad. Marco Aurelio Galmarini (Barcelona: Anagrama, 2009) 54.

⁵⁷ Umberto Eco, *Definición del arte* (Barcelona, Martinez Roca, 1970) 19.

etc., la capacidad de los artistas en usar estos elementos y convertirlos en técnicas o herramientas para el desarrollo de sus ideas, será proporcional a la conciencia y a la interpretación que hagan de estos elementos, así será posible convertir hábitos en habilidades, en herramientas, tal vez en obra.

Estos hábitos, y esta manera de habitar y la disposición hacia el trabajo van a cambiar con certeza de artista a artista, la mirada debe enfocarse en la manera como estos elementos, como los que están implicados directamente en la producción de la obra, como los satélites, forman parte del moldeado y desarrollo del trabajo, y desde esas interacciones construir una escala de valores particular para cada obra y su artista, continua siendo una escala subjetiva pero que puede brindar un mapa con el cual acercarse y moverse en el contexto de un proyecto específico, las circunstancias que participan son muy sutiles y por tanto hay que prestar atención, para determinar que papel juegan dentro de la realización de una idea, colores, formas, discursos, títulos, campos comunes, ausencias etc.

El siguiente proyecto se plantea para intentar dar un ejemplo de esta manera de reflexionar sobre la producción contemporánea en el arte, a través de un artista colombiano, comprender como desde la historia y el contexto hasta los intereses personales se conectan para dar forma a una obra que habita en el límite, que toca elementos tradicionales del arte, pero los rompe con el discurso o la ficción, que lo cuestiona y al cuestionar lo valida, así como el Pintor de la vida moderna, negarse pintor para poder pintar libremente.

Capítulo 5: Proyecto.

1. Proyecto: El hombre sin atributos:

La última parte de este trabajo consiste en el planteamiento de un ejercicio curatorial a través del cual se puedan hacer visibles los contenidos aquí propuestos, es decir donde sea posible identificar las características artesanales en el trabajo artístico contemporáneo sobre la idea-materia.

El proyecto consiste en revisar la obra del artista colombiano Lucas Ospina, y plantear un proyecto curatorial en formato de libro como espacio de exposición, es decir un libro que contenga la obra del artista colombiano y donde sea posible compilar los diferentes elementos de la obra del artista.

Esta curaduría se desenvuelve a través de un proyecto editorial por las ventajas que el formato permite, desde materiales, tamaños, pliegues, colores, secciones, imágenes, así como el número de reproducciones, y medios de distribución, además de la relación que plantea con el lector o espectador en este caso, puede tomarse su tiempo, y apropiarse del objeto a su consideración permitiendo que se amplíen las posibilidades de lectura e interpretaciones de la obra, en sintonía con Ulises Carrión, entendemos los libros como una sucesión de espacios⁵⁸ y cada espacio corresponde a un momento diferente, en la propuesta que se presenta aquí, se busca jugar con las partes del libro y dividirlo físicamente, seccionarlo y que cada parte que corresponderá a una parte de la obra del artista esté separada entre sí, pero estarán dentro del gran espacio que será la capa que las envolverá a todas y las convierte en una unidad. Así buscando marcar la condición espacial del libro, es contenido y contenedor; así del mismo modo como podemos entender el libro como un espacio se puede entender como figuras semejantes a la del curador y la del editor, y puede ser tan simple como esta explicación: “El editor y

⁵⁸ Ulises Carrión, «El arte nuevo de hacer libros», en *Revista Plural*, N° 41, (1975): 33-38.

el curador sitúan personajes en un espacio y tiempo determinados, ponen en juego una idea y una forma; conjuntan, organizan y coordinan.”⁵⁹

Otras circunstancias que hace de este proyecto curatorial derivarse por caminos editoriales es la condición de extranjero, la condición de movilidad que permite el libro, así se convierte en una exposición que puede ser itinerante que no esta a sujeta a un lugar, esta sujeta a su propio espacio, como no esta sujeta a una sola lectura.

La publicación esta pensada para poder desplegarse y presentarse como muestra dentro de un espacio expositivo, al tener sus secciones separadas también se contempla la posibilidad de pequeñas perforaciones en las hojas que permitan el despliegue de sus parte en el espacio, esto tiene varias intenciones, la primera, la posibilidad de exposición en diferentes lugares, y la posibilidad de quien posea el libro pueda realizar una segunda curaduría con el contenido dentro del libro, la segunda, es la posibilidad de quien posea el libro pueda disponer de las laminas o del contenido para su uso personal y por ultimo la posibilidad de una múltiple lectura que no tiene jerarquías, la publicación no pretende dar protagonismo a una faceta o a otra del artista, por el contrario buscara generar un dialogo entre las partes, para encontrar las conexiones que hacen del trabajo una sola obra.

En resumen la Publicación consiste en un libro fragmentado, donde la cubierta funciona como una carpeta que agrupa las diferentes partes, estas partes son en principio dos librillos de lomo cocido donde se encuentran el material escrito, conversaciones, transcripciones de charlas, y textos del artista, otra parte que contiene imágenes y un folleto particular para el caso de Pedro Manrique Figueroa,

⁵⁹ Analia Solomonoff, «La edición como práctica curatorial y el libro como dispositivo de exhibición», en *Ediciones: estrategia legitimadora en el arte contemporáneo*, eds. Janitzio Alatraste Tobilla, Marengla León Álvarez, Álvaro Villalobos Herrera (México, Universidad Autónoma, 2012) 40.

-Dimensiones: 17.5 cm x 23.5 cm.

-Páginas: 50-60.

-Papel capa: -Earthpack (200gr)

-Papel folletos: -Earthpack (90gr)

-Papel Folleto Pedro Manrique

Figuroa: bond (90 gr.)

-Color: Policromia.

-Tiraje: 500 ejemplares.⁶⁰

2. Lucas Ospina (intersecta) Pedro Manrique Figuroa

Lucas Ospina (1971, Bogotá) es un artista colombiano que se caracteriza por tener una participación activa en la escena del arte desde diferentes aspectos, su trabajo como artista se mantiene dentro de las áreas del dibujo y la cerámica, pero es difícil limitar o definir el trabajo del artista solo dentro de estas áreas, el mismo se describe como alguien que a “veces dibuja y a veces escribe”, esta auto definición también se queda corta. Lucas escribe columnas de crítica de arte en diferentes medios del país, ha sido director de la escuela de artes de la universidad de los Andes en la ciudad de Bogotá y profesor en las áreas de dibujo, cine y escritura, ha sido curador y se atribuye el descubrimiento de Pedro Manrique Figuroa precursor del collage en Colombia, personaje se mantiene entre el límite de la realidad y la ficción, que se presume se trata de una invención del artista. La obra de Manrique Figuroa está constituida por un sin número de collages y algunos proyectos cercanos a acciones artísticas, obras revolucionarias comunistas y anti sistema, como panfletos o la traducción al español del catálogo de la exposición de arte degenerado hecha por los nazis, así como la donación de sí mismo al museo nacional de Colombia.

Esta relación ficcional con Pedro Manrique Figuroa, presente en el trabajo de Lucas Ospina, que en una primera impresión parecen lejanos uno del otro, donde Lucas Ospina hace dibujo y Pedro Manrique hace collage, comienza a estrecharse en áreas comunes donde se cruzan los dos trabajos, como la manera de exhibición del trabajo de los dos artistas, paneles de madera apoyados en piso alejados de las paredes de la sala

⁶⁰ Anexo IX

de exposición, la manera de titular las piezas, y la constante referencia hacia Pedro Manrique Figueroa por parte de Lucas Ospina, en su trabajo como profesor, en las charlas que ofrece, o en los textos donde hace mención al supuesto artista como testigo o participante de un evento o comentando sobre su trabajo. La presencia de Pedro Manrique Figueroa dentro de estos escenarios, lo convierten a él en un personaje cada vez más real y el escenario o evento en que participa cada vez parece más una ficción.

La publicación estará dividida en dos grandes partes aprovechando esta relación entre Lucas Ospina y Pedro Manrique Figueroa, intentando mantener el aura de ficción y evitar caer en intenciones reveladoras, que puedan romper con la magia establecida, la intención será solo demostrar como las obras de los “autores” corresponden a una maestría en el forjado de ideas, y las diferentes técnicas usadas. La figura de Pedro Manrique, estará dentro del libro como un artista invitado, como el personaje que Lucas Ospina dice, descubrió y saco del olvido.

Esta división buscará responder al dialogo con el artista, dialogó que será el hilo conductor que irá determinando la ubicación de las obras dentro de la publicación, así una parte tendrá la producción de contenidos directamente hechos bajo la autoría del artista como Lucas Ospina: dibujos, textos, fotografías, programas de aulas, fragmentos de textos y ensayos, como la aparición en noticias donde el artista sea protagonista; la otra parte tendrá la obra atribuida a Pedro Manrique Figueroa, collages, esquemas, intervenciones y proyectos como Falso, Malicia Indígena o el Museo de la pobreza.⁶¹

Las obras estarán dispuestas dentro del libro según avanza la conversación, así las piezas no estarán agrupadas por temas o por tiempo o por técnicas, se creará un cruce de formatos, temas, técnicas, que permitirán ver las técnicas de trabajo que el artista usa para pulir sus ideas, y como todo estos elementos conforman la materia de la cual todas las ideas se desprenden y todas las ideas la componen.

⁶¹ Anexos X

Los límites entre las obras de Lucas Ospina y Pedro Manrique Figueroa irán cruzándose hasta diluirse, buscando crear una reflexión sobre los límites de la autoría.

Dentro del contexto en que se desenvuelve este trabajo, de la Idea como materia y el artista como artesano de la idea, la obra de Ospina, parece encajar con los intereses del trabajo donde se intuye la posibilidad de encontrar las características suficientes para aplicar o asignarle a él, el adjetivo de artesano, por que su trabajo desde la distancia permite observar algunos hábitos que podemos considerar artesanales, dentro de los rasgos ya explicados anteriormente.

La condición de presencia-ausencia, del autor hace que sea interesante en este caso, pues su trabajo dentro de lo que se considera plástico en este caso los dibujos o las cerámicas del artista están al mismo nivel que su trabajo como escritor, crítico de arte, educador todo parece lo asume con el mismo compromiso, donde es posible correspondencias técnicas entre estas áreas, y a pesar de las diferencias formales que componen cada ejercicio es posible notar una coherencia y una metodología similar para los diferentes formatos, todo el trabajo de Lucas Ospina esta cargado de ambigüedad, con silencios para la reflexión, preguntas abiertas a múltiples respuestas donde todas las respuesta pueden ser posibles, también crea permanentemente una relación texto - imagen, donde las dos juegan un papel principal y ninguna es accesorio de la otra.

Otra aspecto importante para realizar este ejercicio en este artista es la narración histórica y multi-referencial que se puede encontrar en la obra de Ospina, sobre la cual estructura su trabajo y que permiten crear ligaciones entre diferentes temas, autores, tiempos y situaciones, logrando construir un hilo histórico de las artes de Colombia y su relación con las situaciones sociales locales y algunas veces internacionales. Esta condición es muy evidente en la obra de Pedro Manrique Figueroa, esta obra esta fuertemente afectada y definida por las situaciones sociales y políticas de su generación.

El trabajo versátil del artista permite ser visitado con la guía acá propuesta e intentar crear una imagen de la materia mental del artista y como en los años a podido ser pulida por las diferentes técnicas y formatos asumidos por el.

La obra de Lucas Ospina la podemos dividir en varios aspectos como el mismo lo presenta en su portafolio: 1. Dibujos, Esculturas, pinturas 2. Pedro Manrique Figueroa 3. Escritura.

a. Dibujo, Escultura, pintura

Los dibujos de Lucas Ospina se caracterizan por el formato estándar, 28x38cms, son hechos en tinta negra, algunos tienen intervenciones con acuarela, son regularmente cuerpos en extrañas posiciones y situaciones, que son fuertemente detonados por el título que los nombra, son dibujos con una carga de humor, generada por la libertad de trazo y la desfiguración de los cuerpos que remiten a la obra del artista francés Honoré Dumier, este humor termina por concretarse en la relación de dibujo – título, que muchas veces refiere a expresiones coloquiales del lenguaje.⁶²

Las esculturas son pequeñas obras abstractas hechas en cerámica, de formas geométricas simples que agrupa dentro de las exposiciones, o pone en dinámica con el espacio expositivo.

La exposición de los dibujos de Lucas Ospina tiene su propia estructura de madera que se aleja de las paredes del espacio expositivo, los dibujos están dentro de un cuadro de madera que a su vez esta en una estructura de madera creada específicamente para cada muestra, creando así una especie de instalación artística que es rematada por los elementos escultórico que el artista dispone en el espacio.

⁶² Anexo XI

b. P.M.F

Pedro Manrique Figueroa es un personaje creado por Lucas Ospina en el año de 1995, es un personaje que se mueve entre la ficción y la realidad, es denominado el precursor del collage del arte en Colombia y que Ospina presenta como un hallazgo que el hace y sobre el cual solo se sabe que desapareció, y no se sabe si esta vivo o muerto.

“Pedro Manrique Figueroa es el precursor del collage en Colombia; el secretario asistente de Luis Lamasonne; un vendedor de estampas religiosas en la Plaza de San Victorino; un trabajador del tranvía de Bogotá; el agente viajero de una cervecería; el agente viajero de una destilería de aguardiente; un visitante asiduo del Club de ajedrez Lasker; un empleado raso de empresas tipográficas; el ideólogo del Proyecto Falso; un ángel caído que se volvió antropoide erguido; un esquizofrénico; un colocador manual de pines; un miembro de las juventudes comunistas; un miembro del Partido Comunista; un miembro expulsado del Partido Comunista; el precursor del gulasch en Colombia. ¿Un artista? No, más bien un deportista.”⁶³

Lucas Ospina Mantiene siempre viva la imagen de Pedro Manrique, esta presente en sus discursos, en exposiciones que hace sobre el y en sus textos, sin embargo si el personaje fue creado por Lucas Ospina la imagen de Manrique Figueroa no ha sido construida solo por el, la personalidad de este falso artista ha sido formada con la ayuda de otros personajes amigos del artista como la escritora Carolina Sanín, y el cineasta Luis Ospina, este último realiza un documental en el 2008 donde se intenta reconstruir la vida y obra del enigmático personaje, a través de entrevistas a personas que dicen conocerlo, reúne documentos y visita lugares que el personaje visito.

⁶³ Jerónimo Duarte Riascos,. «También la interpretación es un collage: Conjeturas entorno a Pedro Manrique Figueroa», *Perífrasis* N°1 vol.1, (2010): 77-92.

Pedro Manrique Figueroa, no es solo la invención del personaje, es además toda la obra atribuida al artista, es decir Pedro Manrique Figueroa cuenta en la realidad con una basta producción de collages, poemas y varios proyectos, como el proyecto museo de la pobreza, que consiste en exhibir la pobreza existente en países del primer mundo en países del tercer mundo como Colombia, así demostrar que la pobreza es un problema general.

Otro aspecto importante dentro de Manrique Figueroa es el histórico, la vida del artista se desarrolla paralela a un período vibrante de Colombia, tanto en el plano político, como en el plano artístico, al estar presente de manera activa como militante del partido comunista, y como participante de los eventos más relevantes del arte en Bogotá así fuera como simple espectador.

c. Textos.

La obra como escritor se mantiene dentro del campo de la crítica y el ensayo de arte, donde es posible encontrar las cualidades de observador metódico y detallado, con las cuales describe las situaciones, lugares, personajes presentes en determinada situación sea una exposición, charla, noticia, que permite transmitir la atmósfera de cada situación, es hábil con el uso de las casualidades y causalidades, que se desenvuelven dentro sus escritos, a demás de una capacidad de vincular diferentes factores, que provienen de otras situaciones y que por reflejo terminan afectando el tema a tratar, creando así un texto hipervínculo.

Como en los dibujos el factor del humor esta presente en la escritura, permitiendo revertir los hechos y sus valores, llevándolo a un escenario de lo absurdo permitiéndole mantenerse lejos de maniqueísmo, y por el contrario proponer reflexiones abiertas sobre las situaciones como las instituciones, los públicos, las galerías, y sobre los artistas y sus obras.

Además de esta obra, es importante también el desarrollo de las otras actividades que desarrolla el artista: su labor en la universidad, sus aulas, sus conferencias y su trabajo académico. Es posible poner bajo el rotulo de obra de arte estas actividades?

d, Docencia y academia.

Lucas Ospina da aulas en escritura, cine y dibujo, además de acompañar proyectos de grado, las aulas cuestionan el medio mismo y todo lo que esta dicho sobre estas áreas, y las pre-concepciones que sobre ellas se tienen, como la idea de lo bonito, de la justificación, de la utilidad, y de los formatos, de la calidad y las técnicas; cuestiona también la educación y los sistemas educativos y a los actores que participan en estos procesos: institución, educadores y alumnos, a esto formula como, según él, deben ser asumidos estos papeles por estos actores, las instituciones deberían comprender las particularidades de la enseñanza en artes, los profesores deben permitir más la experimentación y la creación por parte de los estudiantes, alejándose de las explicaciones detalladas de los temas impidiendo la creación por parte de los estudiantes y como los estudiantes, no deben asumir las horas de clase como si fuera un lugar donde solo se va a recibir la información por la cual se ha pagado previamente, y debe por lo contrario, entender que pago por un tiempo compartido donde debe ser más activo en la producción y construcción de su idea de trabajo.

e. Charlas

Las Conferencias ofrecidas por el artista, son una construcción a medida, sea por invitación dentro de un tema específico o ya sea invitado a participar con un tema propuesto por el, la conferencia se caracteriza por el uso de imágenes paralelamente al discurso, de las cuales realiza un análisis exhaustivo de todos los elementos presentes en la diapositiva de turno, a demás va llenando de posibilidades y cuestionamientos a la situación representada en la imagen, abriendo posibles versiones de la historia,

demostrando la ambigüedad de la verdad, devela el fácil límite de lo cierto y lo falso, entre la realidad y la ficción, y los límites de lo correcto y lo incorrecto.

Hay una característica especial en muchas de sus conferencias y es la presencia en el discurso de Pedro Manrique Figueroa, que lo cita como testigo, o actor dentro de alguna situación histórica, la sola presencia de Pedro Manrique hace que el discurso se acerque al límite de la ficción y Pedro Manrique se acerque cada vez más al límite de la realidad. Considerando también que la presencia de Pedro Manrique Figueroa, permite al autor intervenir en la narrativa histórica del situación expuesta, apropiándose de ella convirtiéndola en acción artística.

Lucas Ospina logra mantener su trabajo en el límite de la imaginación y la realidad a través de los gestos que realiza que logran sacar algunas situaciones de contexto, llevándolas al campo del arte, así la materia con la que realiza su trabajo es una idea que se pule constantemente, se forja a través de sus acciones, en el caso de la producción directamente artística es fácil encontrar esos juegos y las maneras como consigue mantenerse en ese límite donde las cosas se convierten en arte, los juegos entre dibujo y texto, y las preguntas y posibilidades múltiples de las instalaciones para el montaje de sus exposiciones, preguntas sobre el espacio expositivo, los dispositivos de exhibición, las relaciones con el espectador, pero es con Pedro Manrique Figueroa donde esta más clara esta intersección entre las dos realidades, pues el personaje no existe, pero su trabajo sí, una obra que juega con el tiempo, la pregunta sobre el autor, que tiene posturas políticas, amores y conflictos, un alter ego, que florece y que tal vez puede superar al artista real.

Al poder reunir las diferentes actividades realizadas no se pretende resolver si todo lo que el artista hace es arte, o se puede catalogar como obra, pero sí puede entenderse como un trabajo en donde las partes se correlacionan, lo que puede ser catalogado como arte que lo haga el lector, el espectador, pero creo que en esa relación de correlación están puestos los objetivos de este trabajo, entender que todas estas

facetas se convierten un un proceso artesanal del trabajo de las ideas de Lucas Ospina, que cuando dibuja, escribe, enseña, o cuando habla esta trabajando en el desarrollo de su trabajo como artista y que entre estos elementos: “...quita aquí, raspa allá, pule esto, limpia lo otro hasta que saca un rostro bello coronando la estatua”⁶⁴

The End. (Adolfo Bernal)⁶⁵

⁶⁴ Plotino, *Enedas 1*, trad. Jesus Igal (Madrid: Gredos, 1982) 291.

⁶⁵ Artista conceptual colombiano Anexo XII

Conclusiones.

Intentar escribir unas conclusiones cuando el sentimiento es el de estar en el comienzo, hace que esta tarea sea más difícil, de lo que por naturaleza ya es, este ejercicio ha servido para demostrar que tras el postulado original estaban escondidas una serie de interrogantes y dudas, como reflejo de un gran desconocimiento, si hay una conclusión cierta, es que el sentimiento de ignorancia es mayor ahora al final que cuando se inicio este trayecto y que lo acá consignado se mueve en arenas movedizas entre la desconfianza y el temor no estar escribiendo la verdad, que lo dicho es de una profunda inocencia, seguido por la sensación de estar repitiendo algo ya dicho, sin saberlo, sin embargo estas sensaciones no son algo que realmente deban preocupar, por lo contrario son una motivación para continuar trabajando hasta encontrar la confianza, y las palabras ya dichas e intentando mantener la inocencia.

Revisando los diferentes elementos envueltos en este trabajo, cada elemento se convierte en una duda donde se creía había algo cierto, dificultando el enlace entre conceptos, para luego sembrar la incertidumbre sobre el concepto completo: ¿la idea como materia?. Así es como cada uno de los puntos del enunciado, comenzando por el concepto de idea, se ha convertido en una pregunta: qué es la idea? seguido después por la materia, qué es la materia? para finalizar con la pregunta: cómo la materia se convierte en arte?.

Luego al intentar encontrar una manera de explicar cómo esa idea si puede ser entendida como materia, y exponer cuales son los elementos históricos que participan en su desarrollo, transformación de esta relación los conceptos han de mudar de plano, donde lo material pasan a ser observado en el plano de las ideas y las ideas pasan a ser observadas en el plano de lo material, parece estar pegando dos imanes por sus lados semejantes, de querer hacer recta una curva, pero por lo contrario, los limites reales se diluyen rápido, y aparece la sensación de estar escribiendo sobre algo obvio.

Al intentar aplicar este concepto sobre el trabajo de un artista, para comprobar si es posible hacer esta interpretación de la artesanía de las ideas, y al ser aplicado en la obra del artista colombiano Lucas Ospina sobre la cual se pretende interpretar si el y su obra responden a un trabajo artesanal, las inquietudes vuelven a atacar, y lo que esta entorno a Ospina se vuelve susceptible de ser cuestionado: Colombia, Latinoamérica, su obra, su trabajo, sus hábitos.

Para entrar en detalle de cada punto expuesto en el desarrollo de este trabajo voy a ir aproximando a cada uno ya desde la perspectiva de las ultimas hojas, para ir encontrando los elementos que van dejando como conclusiones, en el primer lugar esta la idea, un concepto tan agobiante, como vibrante, es difícil de abordar, no se puede capturar, confirma su semejanza con partículas cuánticas, que son y no son, que giran en dos sentidos al mismo tiempo, y que ocupan varios espacios al mismo tiempo, que cambia desde el lado en que se le mire, deja, pero cuando va tomando forma y se va encuadrando en lugares más específicos, cuando ya no se mira en su mínima unidad, en su esencia, la idea deja verse con más claridad, así como un cuerpo ya formado. Así pues en ese conjunto 3 donde radica la imaginación y donde se mantienen las ideas artísticas si se pueden comprender las ideas como una materia, entendido esto es posible aplicar un lenguaje que permita explicar como se trabajan, como se desarrollan, se pueda enumerar hasta las horas de trabajo, las acciones en función de su transformación, hasta la contemplación de ver como se transforma sin mayores intenciones. pero que es fundamental que el transito se mantenga dentro del conjunto 3, que si sale para el conjunto 1, como un objeto realizado, este afecte la materia encarnada en el conjunto 3.

La idea en el arte es a pesar de las ramificaciones que ha sufrido los contextos en los que se ha puesto y experimentado con ella parece en perspectiva tener un recorrido lógico hasta la actualidad, queda la duda si hay alguien que sepa como entendemos la idea hoy en día, y o solo con el tiempo alguien logre explicar este momento, lo interesante es que en este momento, la idea en el arte parece estar libre de restricciones, de forma, de formatos, de temas, a pesar de las discusiones que todavía quieren

determinar que es y que no es arte, la idea en arte hoy en día se mueve entre la teoría y la técnica, el gesto, y asume sin vergüenza la historia que la antecede, la usa, la reinterpreta, tanto de forma crítica, como irónica. Esta situación hace que el término artesano de las ideas pueda ser explicado y se útil a su vez para comprender las diferentes manifestaciones de las ideas en arte, pues antes del trabajo de las ideas y cuando el trabajo artístico estaba directamente ligado a un problema de forma, la relación de mano, cerebro era una relación directa, y la construcción de técnicas y herramientas como el mejoramiento de estas, respondía directamente al retos del objeto en desarrollo, es decir, hasta donde puede llevar la pintura, hasta donde puedo explotar la piedra, la artesanía de la idea estaba ligada a su medio de representación, el trabajo intelectual del artista esta sometido a su elemento técnico de trabajo, pero en la actualidad se prescinde del formato o de la técnica, la idea no esta sometida a ellos, todo lo contrario la formalización de la idea esta sometida al desarrollo intelectual de la idea.

Esta relación histórica de la idea se transforma un poco al llegar a Latinoamérica, las condición de colonialismo, que no permiten el desarrollo de los elementos culturales y estéticos de las sociedad originales del territorio, que las reduce a simple curiosidad exótica y folclórica, así la producción artística se ve subyugada bajo la jerarquía artística europea.

El arte entonces en Latinoamérica a girado en el sentido de trabajar profundamente la idea de la identidad, sobre todo desde el momento de su independencia, y que debe encontrar los elementos que la definen como país, hasta las manera como se representa plásticamente, solo que el ideal de lograr la empatía y la abrogación extranjera a llevando siempre a una identidad a medias, negando todavía la presencia de los factores originarios o de los que no cumplen algunos estándares estéticos.

El artesano de las ideas en Latinoamérica, talla sus ideas a partir de la materia colectiva de la identidad que se transforma de país en país, que proporcionan los

elementos generados por sus particularidades socio culturales, llevando a los artistas jugar un papel muchas veces activo políticamente, desde la educación y la memoria, si en Europa la idea se acerca en la contemporaneidad a la filosofía, en Latinoamérica y en especial en Colombia el arte se acerca a las ciencias sociales y las humanidades, como herramienta para la comprensión y expresión del conflicto. Conflicto que tiene la particularidad de filtrarse en las ideas que parecen no estar interesadas en él.

Las situaciones sociales en Colombia hacen que los artistas deban construir herramientas para pulir sus ideas a partir de los elementos a los cuales puede acceder, las técnicas derivadas de estas herramientas se convierten en técnicas compartidas, así la materias a trabajar sean diferentes, los formatos de las obras mutan, y se acomodan a las posibilidades, y a las situaciones de origen. A veces lograr vivir del arte en Colombia ya es en si misma una práctica artística.

El uso del termino artesano permite la comprensión y el valor del trabajo, permitiendo llevar al terreno de la artesanía las diferentes relaciones del creador con sus ideas, identificando que puede ser una técnica y que puede ser una herramienta, descubriendo estrategias de creación que den identidad al trabajo personal, descubriendo como los hábitos, costumbres, ritos, comportamientos, relaciones, pueden ser vinculadas al proceso de transformación de la materia idea, a veces por desligados que estos este unos de otros.

Al reconocer estos elementos dentro del trabajo curatorial, y en función de la tarea de divulgación y de justificación, que desarrolla el curador , esta manera de comprender el trabajo permite crear un lenguaje donde es posible dimensionar los alcances del trabajo, así el público por más abstracta, encriptada, subjetiva, efímera, insustancial que sea, puede comprender que hay una labor y un oficio detrás del arte, un arte contemporáneo que a veces parece resultado de un capricho, resultado del azar.

De manera espontánea se ha usado esta analogía de la idea como materia y del artista contemporáneo como artesano de las ideas, en algunas personas alejadas de los circuitos del arte, que manifiestan una dificultad para acercarse al arte contemporáneo, al arte conceptual, y al exponerles la analogía, manifiestan ya menos temor, se aventuran más imaginar sobre la obra y sus posibilidades, o que sin embargo al no comprender la obra, comienzan a percibir que existe un trabajo, un proceso, una búsqueda por expresar o hacer visible algo que todavía no se ha visto, que la obra no es un objeto terminado que hace parte de un proceso.

Lucas Ospina es un ejemplo de la condición artesanal de los artistas contemporáneos en Colombia, Lucas Ospina construye su obra con las herramientas que ofrecen las diferentes actividades que realiza, haciendo difícil marcar los límites de donde comienza y donde termina y cual actividad está al servicio de otra.

Lucas Ospina, es dos artistas en uno, es él mismo con sus dibujos y sus textos y es a la vez el precursor del collage, es Pedro Manrique Figueroa, un alter ego creado como una ficción que se ha filtrado en la historia del arte nacional del siglo XX como un personaje real, y en los límites de la idea como materia, ¿quién puede decir que no existe?, la obra existe, su historia también, donde vivió, donde trabajó, se enamoró, y hasta aseguran que se convirtió en una momia del Museo Nacional de Colombia. Tanto Ospina como Figueroa habitan entre los límites del conjunto 3, entran y salen y mantienen el aura, espíritu del arte.

Esta relación dual del artista, hace muy interesante la obra de Lucas Ospina y es el factor más interesante a resolver durante el proyecto de publicación, como hacer que los dos artistas se encuentren en la publicación y mantener el misterio que envuelve a Pedro Manrique Figueroa y no revelar que son la misma persona, y demostrar cómo logra configurar su materia de que está formada y esta idea ha sido trabajada y cómo la obra ha formado también al creador.

Bibliografía

- Acha, Juan. *Las Culturas Estéticas en América Latina*. Mexico D.F: UNAM, 1994.
- Aguilar, Melissa, *Arte conceptual y espacios de circulación crítica: Revista del Arte y la Arquitectura en América Latina, 1978 - 1982*. Medellín, Secretaría de Cultura ciudadana, 2016.
- Aguilar, Melissa, *Poesía, pensamiento proyectar y Práctica artística en Adolfo Bernal, Una lectura en contexto 1974 -2007*. Investigación para el título de Maestro en Historia del Arte. Medellín Universidad de Antioquia, 2015.
- Alatríste, J., León, M., Villalobos, Á. Ediciones, *Estrategia legitimadora, en el arte contemporáneo*. México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2012.
- Aznar, Y., García, M., Nieto, C. *Los discursos del arte contemporáneo*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2011.
- Baudelaire, Charles. *Poesía e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad Técnica*. México: Editorial Itaca, 2003.
- Beuys, Joseph. *Cada homem um artista*. Porto: 7 Nós, 2011.
- Bozal, Valeriano. *Historia de las ideas Estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: La Balsa de Medusa, 2000.
- Brigante, Ana María. «La teoría de la acción poética de Paul Valery, *Revista Pensamiento* Vol. 68, nº 256, España, (2012).
- Candela, Iria. *Contraposiciones, arte contemporáneo en América Latina 1990-2010*. Madrid: Alianza, 2012.
- Camnitzer, Luís. *Didáctica de la liberación, arte conceptualista latinoamericano*. Buenos Aires: Editorial HUM, 2008.
- Carrión, Ulises. «El arte nuevo de hacer libros». *Revista Plural*, Número 41, 1975.
- Cereceda, Miguel. «Nada de nada, el arte de la desaparición y la desaparición del arte», *Emociones Thémata*, nº 25, Universidad Autónoma de Madrid, 2000.
- Dalí, Salvador. *El mito trágico de “el angelus de Millet”*. Barcelona: Tusquets Editores. 2006.

- Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común, Una filosofía del arte*. Barcelona: Ed. Paidós. 2002.
- Deleuze, Gilles. *O misterio de Ariana*. Lisboa: Nova vega, 2015.
- Duarte Riascos, Jerónimo. «También la interpretación es un collage: Conjeturas entorno a Pedro Manrique Figueroa». *Perífrasis*, 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis20101106>
- Eco, Umberto. *Definición del arte*. Barcelona: Martínez Roca, 1970.
- Farouki, Nayla. *O Que É Uma Ideia?*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.
- Fernandez Uribe, Carlos Arturo. «Una recuperación histográfica: Artes plásticas en Colombia de Juan de Garganta», *Artes, La Revista*, Vol. 4 N° 8. Medellín, Universidad de Antioquia, 2004.
- Freitas, Diogo. *Atelier*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2015.
- Gaitán Tobar, Andrés. Ed. *Proyecto Pentágono, Investigaciones sobre arte contemporáneo en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- Gallo, Lylia. «Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX. Ensayos». *Historia y teoría del arte. Número 4*. p.10-31. 1997.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza, 1996.
- Heidegger, Martin. *La cosa*. Barcelona: Serbal, 1994.
- Klee, Paul. *Teoría del arte moderno*. Argentina: ed. Cactus, 2007.
- Kosuth, Joseph, *Entrevista, en: Algunas obras a ler (catalogo)*, Lisboa, Museu Coleção Berardo, 2010.
- Kosuth, Joseph, «A Arte depois da filosofia», en: Ferreira, G., Cotrim C. *Escritos de artistas, anos 60 / 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- Lefebvre, Henri. *La presencia y la ausencia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. 1983.
- Ponce de Leon, Carolina. «Ficciones privadas como universos». En Leval. Susana. *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*. (p.157-161). Lima: PNUD/ UNESCO, 1994.
- Fiz, Marchán Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1994.

- Panofsky, Erwin. *Idea: A Evolução Do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- Pini, Ivonne. «Aproximación a la idea de “lo propio” en el arte latinoamericano a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX». *Historia Critica*. Número 13. p.5-15. 1996. DOI: 10.7440/histcrit13.1996.00
- Platão, *Fedro*. Lisboa: Edições 70, 2009.
- Plotino, Enedas 1, Madrid: Gredos, 1982.
- Popper, Karl. *El yo y su cerebro*. Barcelona: Labor, 1993.
- Rubiano C. Germán. *Arte Moderno en Colombia: De Comienzos de siglo a las Manifestaciones Más Recientes*. Bogotá: Tercer Mundo Editores. 1995.
- Sennet, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Traba, Martha. *Arte de América Latina 1900 - 1980*. Bogotá: Banco Interamericano de Desarrollo, 1994.
- Orbrist, Hans Ulrich. *Conversaciones en Colombia ANAÑAM-YOH-REYA*. Bogotá: La oficina del doctor, 2015.
- Orbrist, Hans Ulrich. *Breve Historia del comisariado*. Madrid: Exit, 2009.
- Valery, Paul. *La idea fija*. Madrid: La Balsa de Medusa, 1988.
- Valery, Paul. *Teoría Poética y Estética*. Madrid: La Balsa de Medusa, 1990.
- V.A. *Conceptos de arte contemporáneo*. Bogotá: NC arte, 2014.
- V.A. *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia 2008-2009*. Bogotá: Uniandes. 2010.